ANNALES VUIBERT

CORRIGÉES

BAC

BACCALAURÉAT

COMPOSITIONS FRANÇAISES

1re et Terminales

1974-75 FASCICULE **5**

LIBRAIRIE VUIBERT

Annales corrigées
DU
BACCALAURÉAT

DISSERTATIONS FRANÇAISES

Année 1975
Fascicule 5

ISBN : 2-7117-0765-2

LIBRAIRIE VUIBERT
63, Boulevard Saint-Germain, 75005 PARIS

ANNALES VUIBERT 1975

Chaque fascicule d'Annales est complété par un fascicule d'Annales corrigées.
Prix du fascicule d'Annales : **9,50 F.**
Prix du fascicule d'Annales corrigées **9,50 F**

BACCALAURÉAT

Mathématiques (séries A, B, D et D').
Mathématiques (séries C et E).
Sciences physiques (séries D et D').
Sciences physiques (séries C et E).
Sciences naturelles (séries D et D').
Compositions françaises (1re ,Term.).
Dissertations philosophiques.
Versions latines et grecques.
Allemand. Espagnol.
Anglais. Italien.
Économie (séries B et D').

BACCALAURÉATS DE TECHNICIEN

Mathématiques (séries F, G et H).
Français et Philosophie (séries F, G, H, Première et Terminales).
Économie, Organisation des entreprises, Étude de cas (séries G et H).

LES OUVRAGES VUIBERT SONT EN VENTE CHEZ VOTRE LIBRAIRE.

VUIBERT. 63, bd St-Germain. 75005 PARIS

COMMENT FAIRE UN RÉSUMÉ DE TEXTE SUIVI DE DISCUSSION?

I. Quelles sont les qualités requises d'un « résumé de texte »?

1° **La fidélité** : à partir de votre résumé, votre lecteur doit retrouver l'essentiel de la pensée de l'auteur. Recherchez, avec scrupule, sa position, ses intentions. Toute discussion est à bannir dans cette partie de votre travail.

2° **La clarté** : pour comprendre votre résumé, votre lecteur ne doit pas avoir besoin de lire le texte d'origine.

3° **La précision** : votre résumé sera, certes, moins détaillé que le texte de base, mais cela ne saurait l'empêcher d'être précis. La mise au point de la propriété de l'expression doit donc être très soignée.

4° **La correction** : il va de soi que cette qualité du style reste, sinon suffisante, du moins nécessaire.

II. A ces quatre exigences d'ordre analytique s'ajoutent des exigences de synthèse : les idées doivent être groupées d'une manière dynamique et ordonnée. Comment créer cet ordre?

1° D'abord grâce au travail de préparation :

a) Après avoir lu votre texte, vous soulignez, au cours des deux ou trois lectures successives, les mots et les groupes de mots qui vous paraissent essentiels.

b) Mettre en relief les liens qui unissent les paragraphes ou les idées (chaque idée essentielle ne correspond pas forcément à un paragraphe). Comprendre comment ces idées de base se relient entre elles. Encadrer les introductions de paragraphes et les conclusions partielles.

c) Rédiger alors au brouillon le résumé.

d) Il est particulièrement utile de rédiger, pour vous, en quelques lignes, un résumé de votre résumé : ce condensé vous

aidera à prendre conscience de ce qu'il y a de vraiment essentiel dans le texte de base.

e) Relire ensuite votre résumé : inévitablement il vous paraîtra confus ou imprécis. Faire alors les retouches qui vous paraîtront s'imposer.

2° Présentation :

a) Même si l'auteur n'a pas introduit son texte (ou si le texte a été décapité avant de vous être présenté), faire précéder votre résumé de quelques lignes exposant très brièvement le problème traité. Employer au besoin, au début, une formule type du genre : Dans cette page (ou « cette conférence » ou « cet article ») X... ou Y... (l'auteur) cherche à répondre à la question suivante (ou « pose le problème suivant »...) : etc.

b) Le résumé devra se composer de paragraphes. Chaque paragraphe, sauf exception, sera introduit par la conjonction qu'impose l'articulation de la pensée.

c) Chaque paragraphe sera conclu par une formule — la plus dense possible.

d) Rien n'impose que le nombre de vos paragraphes soit égal à celui du texte de base. Si ce dernier est plus ou moins massif, il vous appartient d'aérer votre résumé; si au contraire le texte de base est constitué d'une poussière de paragraphes, c'est à vous d'agglomérer votre pensée en paragraphes plus vastes, autour des centres d'intérêt que vous aurez dégagés.

e) Enfin une conclusion d'ensemble, rédigée en quelques lignes, s'impose. Attention : votre conclusion n'est pas obligatoirement le résumé de la conclusion de l'auteur. Mais vous, vous devez conclure, en répondant en quelque sorte à la question posée dans votre introduction. Vous pouvez faire précéder cet ultime paragraphe d'une formule comme : « En somme... » ou « Donc... ». Cette formule vous contraindra à rédiger une conclusion.

III. Il reste à organiser la discussion, qui est la seconde partie de ce travail.

— Ou bien le sujet vous est proposé, avec un thème précis. Vous devez alors procéder comme si vous rédigiez une dissertation. (Voir les conseils de méthode sur ce point.)

— Ou bien vous devez vous-même dégager du texte proposé un centre d'intérêt, pour ensuite organiser votre pensée. Voici quelques conseils :

1° Tout d'abord, au moment même où vous travaillez votre résumé, pensez à jeter brièvement, sur une feuille séparée, les idées qui vous viendront spontanément à l'esprit au cours de votre lecture : ce petit exercice préliminaire vous aidera beaucoup,

quand vous procéderez à la discussion, à retrouver vos idées personnelles — que le résumé risque de vous faire oublier ou d'émousser.

2° Quel thème de discussion ou de réflexion choisir?

— Certains textes sont très riches : dans ce cas cherchez de préférence ce qui vous inspire réellement.

— D'autres sont plus monocordes : ne vous contraignez pas alors à aller chercher telle ou telle idée de troisième plan : vous risqueriez de présenter un travail qui serait sans lien sérieux avec le texte. Certes tout sujet évoqué par l'auteur est admissible, mais évitez, un jour d'examen, d'aller à la limite.

3° Pour la présentation, utilisez la méthode de la dissertation, quelle que soit la longueur de votre « discussion » : précisez soigneusement, d'emblée, le sujet que vous vous proposez de discuter; rédigez 2, 3 ou 4 paragraphes et n'oubliez pas de conclure.

Le ton de votre exposé pourra (devra) être vif, alerte, en tout cas vivant, mais évitez la polémique négative.

I. — RÉSUMÉ OU ANALYSE D'UN TEXTE, PUIS DISCUSSION

1. MONTPELLIER

BACCALAURÉAT, JUIN 1975

« Actuellement ceux qui croient encore que la connaissance de la vie d'un homme n'est peut-être pas inutile pour comprendre son œuvre ont tous mauvaise conscience. La tendance actuelle est au contraire de dissocier l'œuvre et l'homme. En est responsable, pour une grande part, l'abus des biographies romancées, l'abus même des biographies tout court, où le biographe veut tout savoir, ne nous fait grâce de rien, aimerait à nous faire compter les boutons cousus au veston de l'auteur dont il parle, ou à nous montrer la couleur de toutes les cravates que cet auteur a pu arborer au cours de toute sa vie. D'ailleurs, c'est une chose admirable que d'être comme englouti par son œuvre; c'est sans doute la plus grande consécration qui puisse être, qu'on ne sache pas si Homère a existé, que l'œuvre témoigne seule pour le créateur sauvé du destin de créature qu'il a eu pendant sa vie... Mais, inversement... qui affirmerait que l'œuvre serait la même, je veux dire toute l'atmosphère des œuvres d'un artiste, leur climat et non point seulement leurs sujets, si la vie a commencé ou s'est déroulée dans le bonheur ou le malheur, dans la facilité ou la difficulté, si elle a été traversée par un drame de la passion, par quelque échec irrémédiable ou, au contraire, par un amour comblé ou une éclatante réussite? Qui prétendrait que la technique de l'œuvre sera la même si l'écrivain est un autodidacte ou s'il a fait des études régulières? Ce serait un non-sens, quand même il s'agirait de l'écrivain le plus décidé à ne pas faire entrer sa vie dans son œuvre, et le plus obstiné à obtenir de son art un pur art de langage. Mais quand bien même ce non-sens serait la vérité, encore aurions-nous le droit de vouloir connaître cet homme auteur de chef-d'œuvre, de souhaiter entrer dans son intimité, qu'elle soit ou non décevante, nous qui sommes condamnés à

entrer dans l'intimité de tant de gens qui ne nous intéressent pas le moins du monde!

Après cela, qu'on dise que la vie n'est jamais l'œuvre, que la vie de l'œuvre d'art, cette vie au second degré, n'est jamais la vie, que trouver le passage de l'une à l'autre est une chose presque impossible, j'en suis plus convaincu que personne. Il y a transformation, transmutation, métamorphose, mais j'estime qu'on a le droit d'être curieux de ce qui a été métamorphosé.

Valéry lui-même, qui répudie le biographique, a dit en 1926 : « Avais-je quinze ans, en avais-je dix-sept, quand j'ai trouvé, sur le bord de la mer, non loin de Maguelonne, ce coquillage ou cet ossement poli par les vagues, dont je me suis souvenu, je ne sais comment, quand j'écrivais *Eupalinos?* Par le même jeu inconnu et impossible à prévoir des retours de la pensée, il est arrivé que l'image solennelle et ardente du cimetière de Sète, ou bien l'impression calme, docte, mélancolique que je trouvais jadis au Jardin Botanique de Montpellier, se sont représentées à moi *et se sont faites vers ou prose...* (c'est moi qui souligne).

« Je ne doute pas non plus que l'ordonnance savante du Peyrou (1), son style très noble et cet empire tranquille de l'horizon qu'il donne aux regards; et, plus anciennement dans mon existence, les grandes lignes du port de Sète, le spectacle des structures et des mouvements des navires, la mer enfin ne m'aient imposé pour toute ma vie les décors spirituels de mes idées. »

M. J. Duvry, *Réponses* (1928).

Suivant votre préférence, vous résumerez ou analyserez cette page. Puis vous en dégagerez un thème qui vous paraît particulièrement intéressant. Après avoir soigneusement précisé les données de la question ainsi retenue, vous direz les réflexions qu'elle vous inspire.

Conseils.

Ce texte n'exprime pas une opinion nettement tranchée. C'est au contraire l'analyse lucide d'un problème très controversé, où l'auteur cherche à éclairer les divers éléments de réponse. Il convient donc, principalement dans l'analyse, de dégager les finesses du texte.

La pensée de l'auteur apparaît par touches successives, et avance de façon sinueuse. Le résumé doit respecter cette forme du jaillissement de la pensée, alors que l'analyse doit en classer les éléments dans un ordre logique et démonstratif.

---

(1) Le Peyrou : promenade monumentale aménagée à Montpellier à la fin du XVII^e^ et au début du XVIII^e^ siècles.

Lectures.

R. FAYOLLE, *La critique littéraire* (A. Colin).
Les chemins actuels de la critique (10/18).
Structuralisme et marxisme (10/18).
Littérature, numéros 1 et 8 (Larousse).

Document.

« Le vrai Baudelaire, j'entends le Baudelaire qui s'est totalement accompli, est celui des *Fleurs du Mal* où *Je* est devenu un autre en se faisant œuvre, en se disant. Éclairer, expliquer l'homme par l'œuvre, cela équivaut en somme à ramener le connu à l'inconnu. Comment se connaître et se faire connaître si on ne se quitte pas en se créant? C'est donc le poète qui éclaire, rend compréhensible l'homme Baudelaire, celui de la vie quotidienne. Ainsi, c'est l'homme de culture qui nous révèle l'homme de nature, parce que c'est le premier qui nous parle du second, et que celui-ci n'existe pour nous que posé, proféré par l'homme de culture. Nous ne connaissons notre animalité que parce que l'homme de culture nous en a fait sortir en la disant. »

Boris de SCHLOEZER, *L'œuvre, l'auteur et l'homme*
dans *Les chemins actuels de la critique.*

RÉSUMÉ

L'abus des études fantaisistes ou futiles a donné mauvaise réputation à la critique biographique : il est vrai aussi que la plus belle réussite pour un créateur est de disparaître, comme Homère, derrière son œuvre.

Pourtant, même involontairement, le climat, les sujets, la technique des œuvres sont déterminés par l'existence, la culture de l'auteur, et le lecteur peut avoir le désir de connaître ces dernières. Le difficile est de comprendre comment le réel se métamorphose en œuvre d'art.

Même Valéry, hostile aux études biographiques, a reconnu que tel objet, tels lieux, avaient eu une influence déterminante sur sa création poétique ou l'organisation de son esprit.

ANALYSE

Ce texte cherche à déterminer l'utilité des biographies pour la compréhension des œuvres d'art.

Sans doute c'est une réussite enviable pour un créateur que de laisser pour seul témoignage une œuvre, victoire sur le temps.

D'ailleurs certains artistes cherchent à dissocier leurs créations de leur vie personnelle et à laisser une œuvre « pure ». Cependant il est évident que les études de l'auteur, son milieu, son expérience du bonheur ou du malheur, certains événements marquants, ont une influence sur le contenu, le climat, la « manière » de ses œuvres. Même Valéry, dont M. J. Duvry cite un texte de 1926, admet que des éléments vécus se sont, à la faveur d'une mémoire involontaire, métamorphosés en lui en œuvre littéraire ou ont même définitivement déterminé les structures de son esprit.

Malheureusement, on a abusé des biographies romancées ou, à l'inverse trop minutieuses, qui n'améliorent pas la compréhension des œuvres, si bien qu'à l'époque de ce texte les critiques préféraient dissocier l'homme et l'œuvre.

Adoptant une position moyenne, M. J. Duvry estime que si l'alchimie qui transforme le vécu en œuvre d'art est mystérieuse, il est intéressant pour le lecteur d'apprécier le chemin parcouru de l'un à l'autre; par conséquent, une certaine connaissance de la biographie des auteurs n'est pas superflue.

DISCUSSION

Thème proposé : les biographies sont-elles utiles ou agréables?

Introduction

Les biographies sont-elles utiles pour la compréhension des œuvres? Ce problème qui se posait déjà en 1928 a acquis depuis la dernière guerre une acuité nouvelle. Alors qu'au début du siècle s'opposaient seulement les tenants de la critique impressionniste et ceux de la critique érudite, les trente dernières années ont vu surgir de nouvelles directions de la critique : structuralisme, linguistique, thématisme, psychanalyse, qui obligent à poser différemment le problème des rapports entre l'homme et l'œuvre. Ce texte a pourtant le mérite de nous rappeler que le plaisir et la curiosité du lecteur sont sans doute des éléments importants du succès littéraire des biographies.

Développement

I. — Il faut d'abord reconnaître l'importance historique des recherches biographiques. Avant qu'on s'avisât d'étudier la vie des auteurs et des œuvres, la critique n'était que le reflet impressionniste des goûts du critique. Or si une telle attitude s'explique pour des œuvres récentes (elle justifie les rubriques littéraires des journaux par exemple) l'absence de perspective historique dans l'étude des œuvres du passé est génératrice des

pires contresens. La connaissance des conditions matérielles dans lesquelles sont apparues les grandes œuvres du passé, qui est assez généralement répandue dans le public cultivé, est le fruit de la vulgarisation des recherches biographiques et historiques dont le rôle est, à cet égard, indispensable.

Cependant, il est difficile de séparer les recherches biographiques de l'idéologie positiviste qui leur a donné naissance. Taine, le fondateur de la critique positiviste, cherchait à expliquer l'œuvre de tous les écrivains par quatre éléments indépendants de leur volonté : la race, le milieu, le moment, la faculté maîtresse. Ainsi par exemple La Fontaine aurait été entièrement déterminé à écrire les *Fables* par sa race gauloise, son origine champenoise, son état de courtisan de Louis XIV et son imagination poétique. Mais il va de soi que ces éléments, même s'ils ont certainement eu une influence, ne peuvent expliquer la personnalité d'un auteur, son génie, alors que d'autres, placés dans des circonstances apparemment semblables produisent des ouvrages complètement différents. Surtout, ce genre de critique n'explique pas les mérites littéraires d'une œuvre, il ne permet pas de saisir ce qui différencie une poésie géniale du travail d'un rimeur de deuxième ordre. Le mérite de Taine, en tout cas, est d'afficher ses croyances et ses méthodes.

On ne peut pas en dire autant de beaucoup de ses épigones qui, en se récriant devant la naïveté de la critique selon Taine, ne font que continuer son œuvre sur un pied apparemment plus scientifique. C'est le cas en particulier des manuels scolaires qui, sans justifier leur principe d'explication, font précéder l'étude de l'« œuvre » d'une histoire de la « vie » de l'auteur, insistant avec minutie sur son lieu de naissance, la profession de ses parents, le cadre de son enfance, et engagent le lecteur à voir dans cette juxtaposition de la vie et de l'œuvre un lien de cause à effet. On apprend ainsi que La Fontaine doit sa connaissance des animaux à ses origines provinciales (il naquit à Château-Thierry en 1621 et il fut lui-même maître des eaux et forêts), ou que l'œuvre de Rabelais abonde en gens de justice parce que son propre père était avocat à Chinon. Explications futiles s'il en est et qui alourdissent inutilement la mémoire sans former le goût de la littérature, ni apprendre rien sur la valeur humaine ou artistique des grands chefs-d'œuvre. D'ailleurs ce positivisme ne manque pas à l'occasion de se montrer insuffisamment scientifique ou impartial. Il avoue les limites de sa rigueur scientifique lorsqu'il est contraint d'avouer la rupture totale entre la vie et l'œuvre qu'on rencontre entre autres chez Corneille, à la ville bon bourgeois timide, et va chercher dans le goût prétendument normand de la chicane la source de sa grandiose dialectique. Il est aussi excessivement moralisateur : selon les besoins de la démonstration, l'auteur est présenté comme soumis à son milieu ou comme réagissant contre lui, ce qui enlève d'ailleurs du sérieux au système. Et faut-il

rappeler que les canons de l'idéologie dominante ont exclu les « maudits » comme Baudelaire des manuels scolaires jusqu'au début de ce siècle, avant de les présenter comme les héros de l'Art pour l'Art, en oubliant de souligner leur puissance de révolte contre l'ordre établi, en désamorçant leur rébellion. Réduites à ce rôle simpliste et moralisateur, les biographies perdent toute utilité.

II. — On est alors tenté de leur préférer des biographies plus développées, romancées à la limite, qui ont le mérite de nous introduire dans l'intimité de nos auteurs favoris. Parfois un auteur est suffisamment important pour qu'on ait lu plusieurs de ses œuvres; parfois même son style nous prend, ses personnages nous fascinent; il a réussi à créer un monde qui nous est devenu familier et que chaque nouvelle œuvre vient compléter, nuancer. Alors des liens très particuliers se forment entre lui et nous, nous sommes soudain persuadés de le connaître, de pouvoir jeter, grâce à son œuvre, un pont entre sa sensibilité humaine et la nôtre. Et le désir nous prend, tout naturellement, d'apprendre sa vie, ses passions, ses habitudes, que cet auteur soit un homme du passé ou qu'il soit notre contemporain. Outre les interviews, pour les auteurs vivants, d'importants ouvrages nous livrent l'existence des grands écrivains du passé. Ils vont de la plus grande érudition (études de Jean Richer sur Nerval, de George Painter sur Proust) à un genre plus romancé cherchant davantage à retrouver une atmosphère, une sensibilité, où a excellé André Maurois, qui devient incisif et caustique avec Henri Guillemin. Les collections de monographies *Poètes d'aujourd'hui* (Seghers), *Écrivains de toujours* (Seuil), *Bibliothèque idéale* (Gallimard) remportent également un grand succès qui prouve que la connaissance des écrivains n'est pas seulement, et de loin, la préoccupation immédiate des étudiants mais aussi l'aspiration d'un public désireux de bénéficier d'une littérature de vulgarisation claire et d'un maniement agréable. Mais dans le meilleur des cas, ces ouvrages accèdent eux-même au statut d'œuvre littéraire (les études de Maurois par exemple) cependant que les plus érudits ne sont que des traités historiques. De toute façon, leur valeur explicative est très variable, voire très contestable. Une partie seulement d'entre eux prétend percer le mystère de la genèse des œuvres; mais même dans ce cas ils ne peuvent que révéler la source, d'ailleurs toujours douteuse, de tel petit fait, sans jamais éclairer le mystère du génie créateur. Leur grande valeur reste donc avant tout le plaisir qu'ils donnent au lecteur en satisfaisant sa curiosité sur un auteur qu'il aime.

III. — Ces possibilités et ces limites de la critique classique expliquent en partie les voies nouvelles et souvent divergentes prises par la critique contemporaine. D'un côté la critique marxiste (L. Goldmann) et la critique psychanalytique (Ch. Mau-

ron), tout en cherchant à approfondir les liens qui unissent l'œuvre au milieu ou aux obsessions fondamentales de l'auteur, laissent fatalement de côté la singularité littéraire, le génie esthétique. De l'autre la réaction la plus radicale est celle de la critique dite structuraliste qui prétend, quant à elle, mettre entre parenthèses les connaissances historiques que l'on peut avoir sur la vie de l'auteur. Les ouvrages de référence auxquels renvoie cette critique sont des traités de linguistique : ceux de Saussure, de Jakobson, de Hjelmslev, de Benveniste. Pourtant cette direction nouvelle de la critique, dont il est permis d'attendre la découverte d'une vision nouvelle des chefs-d'œuvre littéraires n'a pas encore donné à l'heure actuelle les grands monuments qui autoriseront à juger définitivement de sa validité : à côté des études de Roland Barthes et de Gérard Genette, on peut citer l'analyse déjà ancienne des *Chats* de Baudelaire par Jakobson et Levi-Strauss ou l'*Analyse structurale des Chimères de Nerval* par Jacques Geninasca. Avec eux l'œuvre s'explique enfin par elle-même sans référence à son contexte historique ou humain, que l'on retrouve, mais de l'intérieur. On est alors tenté d'affirmer que les biographies ne sont pas utiles. Il ne faut pas oublier cependant que ces études structuralistes sous-tendent une connaissance approfondie des éléments biographiques : les vérités profondes qu'elles révèlent ne sont pas découvertes *ex nihilo*, elles sont le fruit de la documentation biographique que l'étude scientifique du texte ne vient que confirmer et enrichir. Leur mérite en tout cas est de prouver que l'étude de la biographie est un détour, un miroir déformant qui permet moins d'atteindre la vérité profonde du texte qu'une lecture attentive.

Conclusion

Une grande erreur consiste à croire que l'on peut comprendre les œuvres d'un écrivain en rassemblant des documents sur sa vie, alors que l'on possède sur lui le plus précieux des documents : ce qu'il a écrit. Comment oublier en effet l'influence réciproque qui s'exerce entre l'homme et son œuvre? Montaigne déjà affirmait : « Les *Essais* m'ont fait tout autant que j'ai fait les *Essais*. » La connaissance que l'on a par les biographies est fragmentaire et souvent orientée par la sensibilité ou l'idéologie du critique. Aujourd'hui, le champ est encore libre pour une critique rigoureuse qui veut étudier la littérature « au ras du texte » comme le disait Péguy. Cela ne supprime pas pour autant le plaisir que l'on peut éprouver à connaître la vie des écrivains, mais cette démarche, pour agréable qu'elle soit, ne facilite pas l'accès aux chefs-d'œuvre de la littérature.

2. NICE

ÉPREUVE ANTICIPÉE, JUIN 1975

Il est un principe qui sévit à l'heure actuelle et qui ne saurait s'appliquer au domaine artistique en général : c'est le principe de la supériorité de la recherche sur la découverte. En art cela conduit à préférer les carnets à l'œuvre faite, les esquisses aux tableaux et à penser que Pascal a bien fait de mourir avant d'achever son *Apologie*.

Il est bien sûr que chercher est plus facile que trouver. Montrez-nous donc ce que vous faites. Non, non je cherche; si je trouvais, je m'endormirais, etc. On connaît la rengaine. Encore un principe de stérilisation, d'impuissance — mais illégitime dans son extension, car l'art consiste essentiellement à aboutir, à présenter une œuvre et qu'elle soit reconnue. Ne présenter que des recherches, des expériences, c'est se supprimer soi-même, se faire tout petit devant le savant qui accorde un sourire méprisant, c'est justifier l'opinion déplorable qu'a de la poésie l'ensemble de la société. L'art a une fin si, comme elle le prétend, la science n'en a pas.

Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, *cette* inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.

L'art, dit Graham Carey, consiste à bien faire les choses qui valent d'être faites. Sur le premier point, l'art pour l'art a donc raison; mais sur le second il faut maintenir la non-gratuité de l'art. Simplement bien faire, c'est réduire l'art au jeu, le roman à la partie d'échecs, le poème au puzzle. Il ne suffit pas de dire, ni de bien dire, mais il faut que cela vaille d'être dit. Mais qu'est-ce qui vaut d'être dit? La réponse ne peut être évitée : ce qui est utile.

L'art, la poésie, la littérature est ce qui exprime les réalités naturelles (cosmiques, universelles) et les réalités sociales (anthropologiques, humaines) et ce qui transforme les réalités naturelles et les réalités sociales. C'est ce qui occupe tout le champ de l'affectivité de la connaissance à l'action, prend ses racines dans l'une et s'épanouit dans l'autre. C'est ce qui manifeste l'existence et la fait devenir, la prolonge et la transmet. Ce qui est partiel ne

vaut d'être dit que dans la mesure où y frémit un germe d'universalité.

L'art n'a pas à rivaliser avec la science : il a mieux à faire. L'art n'a pas à se recroqueviller sur lui-même : il n'a pas de limites et participe à toute activité. Il n'a pas à faire d'expériences : il doit savoir avant d'œuvrer. Il n'a pas à être partisan : il ne saurait être partiel.

Mais il doit bien faire ce qu'il fait. Le littérateur doit connaître son métier et, comme tout producteur, collabore à la vie sociale. Il n'y a jamais contradiction entre les deux choses; car si la société ne convient pas à l'artiste, il n'a qu'à la transformer — c'est très simple. Transformer, c'est encore collaborer. Mais ce serait trop simple aussi de croire que du haut d'une tour d'ivoire on ne se fait jamais entendre.

Raymond QUENEAU, 1938.

Dans une première partie, vous ferez, suivant votre préférence, soit un résumé, soit une analyse de ce texte.

Dans une deuxième partie, vous choisirez dans ce même texte une idée qui vous paraîtra particulièrement intéressante, vous la formulerez nettement, puis vous la commenterez et la discuterez s'il y a lieu.

Conseils.

Quel que soit le type d'exercice que vous choisissiez, résumé ou analyse, commencez par pratiquer une analyse extrêmement serrée et fine du texte. Relisez-le plusieurs fois et n'oubliez pas les conseils méthodologiques généraux que nous vous avons donnés à propos de ces exercices. Le texte de Raymond Queneau qui vous est soumis est très clair, et offre l'avantage d'être si bien ordonné qu'on peut pratiquement résumer chaque paragraphe en une phrase. Il ne présente pas de ces retours en arrière, de ces développements qui reviennent toujours sur la même idée et semblent, pour ainsi dire tourner autour du pot, « se mordre sans cesse la queue ».

En ce qui concerne la deuxième partie de l'exercice, la discussion, nous reviendrons sur le choix du thème après l'analyse.

Lecture.

BRETON, SOUPAULT : *Les Champs Magnétiques.* N.R.F., coll. Soleil.

BRETON : *Manifestes du Surréalisme,* Idées, N.R.F.

J. LACAN : *Écrits,* coll. Points.

J.-P. SARTRE : *Qu'est-ce que la littérature?* Idées, N.R.F.

E. ROUDINESCO : *L'inconscient et ses lettres* (à paraître).

Documents.

« Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. A quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés? Nous ne savons plus rien que les astres morts; nous regardons les visages; et nous soupirons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que les cafés où nous nous réunissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poisseuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres mortes de la veille. » (André Breton et Philippe Soupault; *Les champs magnétiques;* N.R.F. Collection Soleil, p. 13).

« Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez... Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser... » (André Breton; *Manifestes du Surréalisme,* éd. du Sagittaire, p. 51).

« Les prétentions de l'esprit pourtant demeureraient irréductibles, si la lettre n'avait fait la preuve qu'elle produit tous ses effets de vérité dans l'homme, sans que l'esprit ait le moins du monde à s'en mêler.

Cette révélation, c'est à Freud qu'elle s'est faite, et sa découverte, il l'a appelée l'inconscient. » (J. Lacan; *L'instance de la lettre dans l'inconscient, Écrits,* coll. Point, p. 267).

ANALYSE

Nous envisageons notre travail non comme une simple analyse, mais comme un commentaire qui mette à jour certains sous-entendus du texte, afin qu'on saisisse bien ce qu'est le travail préparatoire au résumé et au choix du thème à développer dans la discussion. Autrement dit, le corrigé qui va suivre ne saurait être considéré comme une « analyse modèle » par sa forme. Disons que ce serait plutôt une analyse qui intégrerait ses brouillons et ses lectures préparatoires. Elle sera un peu étoffée, mais permettra, du moins nous l'espérons, un travail de réflexion étayé, et non une vague information flottante.

Pour la commodité de la présentation, et pour les raisons que nous mentionnions dans les « Conseils » initiaux, nous présenterons notre analyse paragraphe par paragraphe.

Paragr. 1 : Le couple de termes « recherche-découverte » se

trouve posé de manière contradictoire. En général, on les pose dans une succession temporalo-logique; d'abord, la recherche, enfin la découverte. Si Queneau en vient à poser le problème en ces termes « aujourd'hui », c'est-à-dire d'après l'indication finale en 1938, c'est pour des raisons historiques que l'on doit bien saisir. Raymond Queneau, comme la plupart des intellectuels de sa génération a participé activement au mouvement surréaliste. Quelle qu'ait été l'évolution de ses rapports personnels avec Breton, on ne peut le suspecter d'une incompréhension du surréalisme. Non, nous verrions plutôt ici une condamnation de sa postérité. En effet la mode post-surréaliste a abouti au snobisme de l'inachèvement. Avant, le schéma était assez clair : si l'on peignait, on recherchait une expression picturale qui s'affichait dans une toile; si l'on écrivait, cela aboutissait à une œuvre que l'on pouvait ranger dans tel ou tel genre. Avec les surréalistes, ces notions d'œuvre, de genres ont été interrogées, contestées. Signalons, pour simple information que l'*Apologie,* est l'œuvre visée par Pascal et dont nous n'avons que des morceaux épars recueillis sous le titre « *Les pensées* ».

Paragr. 2 : Une distinction des domaines est ici posée par R. Queneau. Il ne nie pas la fécondité de recherches générales, mais il pose leur hétérogénéité au domaine spécifiquement artistique. Il pointe dans l'extension abusive de cette recherche qui doit toujours pousser plus avant de se faire connaître, une facilité, une démission de l'artiste. Partant il définit l'artiste comme un homme public, l'auteur d'une œuvre.

Paragraphe 3 : Dans ce paragraphe, la référence au surréalisme est encore plus nette. Nous avons donné à lire en tête de ce corrigé un double extrait des *Champs Magnétiques* de Breton et Soupault, et des *Manifestes* de Breton. On peut y lire une définition de l'écriture automatique et un texte rédigé suivant ces conceptions. On comprendra aisément après avoir lu ces deux textes à quoi renvoient les expressions « libération, hasard, automatisme, inspiration, exploration du subconscient (sic) ». Ajoutons que l'on trouve un peu l'équivalent de cette démarche en « peinture », chez un homme comme Marcel Duchamp, inventeur des fameux « ready-made », qui, comme leur nom l'indique aux anglicistes, sont des objets « tout-faits » promus au rang d'œuvres d'art. La condamnation de Queneau est tranchée. Elle se fait au nom de la liberté créatrice, retournant pour ainsi dire contre leurs inventeurs les arguments mêmes qui légitimèrent ces nouvelles formes d'expression. Mais notons pour bien saisir la position de Queneau que Breton n'a jamais renouvelé aussi systématiquement que pour ses *Champs Magnétiques* l'expérience de l'écriture automatique. Quant à Duchamp, il précisait dans une interview rediffusée récemment à la télévision qu'il convenait de ne pas multiplier les ready-made, car disait-il en substance : le procédé

s'use vite. Queneau semble s'attaquer bien plus à l'académisme post-surréaliste qu'au surréalisme proprement dit.

Paragraphe 4 : Le texte semble cette fois vouloir fonder une sorte de néo-classicisme. Le paragraphe répond en quelque sorte, par-dessus le surréalisme et en en tirant la leçon, à deux autres fondateurs du classicisme : Racan (« Toute la gloire que nous pouvons espérer est qu'on dira que nous avons été deux excellents *arrangeurs de syllabes* ») et Malherbe (« Un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles! »). Cette nouvelle définition de l'artiste est aussi fortement marquée par les préoccupations de 1938, nous y reviendrons.

Paragraphe 5 : Queneau donne ici une définition de l'art comme un phénomène universel, total. Notons que cette définition à force d'être générale, finit par ne plus définir quoi que ce soit au sens où « omnis determinatio, negatio est ».

Paragraphe 6 : L'opposition marquée de l'art à la science est elle aussi fortement datée d'une époque où le scientisme se portait bien.

Paragraphe 7 : Nous soulignerons une nouvelle fois la date à laquelle le texte a été écrit, 1938, non pas pour marquer l'éloignement par rapport à la grande flambée surréaliste, mais pour rappeler la proximité de la guerre. 1938, c'est Munich, ce sont les grandes manœuvres nazies avant l'offensive généralisée, c'est aussi encore l'époque du front des intellectuels anti-fascistes. Le problème du rapport de l'art au politique ne se pose donc pas comme une question d'école, mais comme un problème à la fois de principe et d'actualité.

RÉSUMÉ

Constatant qu'en art, on privilégie de plus en plus la recherche sur la découverte, Raymond Queneau s'élève contre cette facilité absolument opposée à l'essence même de l'art : se faire reconnaître à travers une œuvre accomplie. Il voit là une contamination abusive de l'esprit scientifique. Il dénonce également la dévalorisation de la notion de métier. Loin d'être synonyme de contrainte, il accorde à l'artiste une liberté bien supérieure à tous les automatismes, lesquels obéissent en fait à des lois insoupçonnées. Le souci du bien faire a donc sa place en art, mais la visée de l'utile doit le seconder pour éviter la gratuité du jeu. Expression de la réalité naturelle et sociale, l'art a un pouvoir sur elle. Universel, il doit se mêler à tout, et ne saurait se subordonner à rien. Cela interdit à l'artiste aussi bien la marginalité que l'indifférence. « Il est embarqué. » Le choix est clair : ou bien il approuve la société, ou bien il la transforme.

DISCUSSION

La première tâche qui nous revient consiste à choisir dans ce texte une « idée particulièrement intéressante », comme nous y invite l'énoncé, mais aussi une idée qui ne soit pas trop latérale, afin que les devoirs ne partent pas dans tous les sens. Le travail du correcteur s'en trouvera sans doute un peu monotone, mais simplifié, et le bon sens y trouvera son compte.

Introduction

La page que nous venons de résumer et d'analyser peut sembler très dure, très dogmatique, très contraignante. Il n'est guère d'usage dans ces années d'après 1968, de lire de telles apologies du travail sous d'autres plumes que celles qui prêchèrent toujours une morale de l'ordre, etc., etc. Certes le texte est ancien, mais cela n'excuse rien, et l'on peut se surprendre de trouver au-dessus de la signature de Raymond Queneau, dont par ailleurs on connaît la liberté d'esprit et le ton pour le moins désinvolte, de tels propos.

Mais qu'y lit-on au juste? Parmi bien d'autres choses, nous avons retenu une revalorisation quasi néo-classique du « métier » d'écrivain, et ce au nom d'une plus grande liberté. La référence massive à l'écriture automatique des surréalistes nous amènera à accorder une grande part de la discussion à cette question.

***

Le problème du métier et de sa corrélation avec la liberté d'expression de l'écrivain, n'est pas, on s'en doute, un problème nouveau. Il possède toute une histoire, et s'est posé sous des formes diverses tout au long de cette histoire.

La première question qui se pose est de savoir comment définir le métier d'écrivain, où se procurer les connaissances, les règles qui en fourniraient la clef. Le XVII^e^ siècle y répond de façon simple. Les œuvres des auteurs anciens sont unanimement reconnues comme des chefs-d'œuvre. Il n'est que de les étudier pour y découvrir les règles qui expliquent leur réussite. Ces règles éternelles serviront de guide aux modernes. On trouve une excellente formulation de cette thèse dans la septième *Réflexion sur Longin*, de Boileau. On se doute pourtant que ces idées ne firent pas l'unanimité des penseurs du temps. Il nous en est resté une trace à travers ce qu'on a appelé la « Querelle des Anciens et des Modernes ».

Cette querelle ouvrait la voie à des conceptions qui ne s'épanouiront qu'au XVIII^e^ siècle. En effet, les modernes, tout comme les anciens, reconnaissent la nécessité de connaître les

règles d'un art pour y briller, mais cette possession des règles ne suffit pas à définir l'artiste. Donnons la parole à Perrault et à ses *Parallèles des Anciens et des Modernes* où l'on voit s'affronter les deux partis : « Il y a deux choses dans tout artisan qui contribuent à la beauté de son ouvrage : la connaissance des règles de son art et la force de son génie; de là il peut arriver, et souvent il arrive, que l'ouvrage de celui qui est le moins savant, mais qui a le plus de génie est meilleur que l'ouvrage de celui qui sait le mieux les règles de son art et dont le génie a moins de force. » (*Parallèles des Anciens et des Modernes*, dialogue IV.)

Ainsi se trouve frayée la voie pour des conceptions beaucoup plus ouvertes. Le mouvement est toujours le même et il faut bien saisir que tout ceci ne se passe pas dans le ciel des idées et des doctrines littéraires. Les règles classiques, dans le domaine dramatique par exemple, vont amener à une stérilisation de la production, et, ce qui en est la forme habituelle, à un académisme. Les préceptes dramaturgiques de Boileau, vivants et féconds au temps des tragédies raciniennes, tourneront au formalisme au temps de Voltaire. Des tragédies comme *Zaïre*, sont tout empreintes de l'esprit du classicisme. Qu'on ne s'y trompe pas, cet académisme et ce formalisme que nous dénonçons ne signifient pas que le public se soit lassé de ces pièces néo-classiques. La tragédie voltairienne était célèbre et remplissait les théâtres. Voltaire lui-même fut couronné sur le théâtre, lieu de son apothéose. Mais qu'on ne s'y trompe pas non plus, Voltaire n'était pas un classique attardé. Dans ses jugements sur la tragédie au XVII^e^, il salue chez Corneille des valeurs qui n'ont de sens qu'au XVIII^e^ : « C'est le privilège du vrai génie, et surtout du génie qui ouvre une carrière, de faire impunément de grandes fautes. » (Le siècle de Louis XIV, chapitre 32.) On retrouve sous une forme à peine différente un jugement identique sous la plume de Diderot : « Le *génie* est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps; il tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître; pour être de génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée, qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. » (Article *Génie*, de l'Encyclopédie, attribué à Diderot.) On ne saurait parler plus clairement ni s'opposer plus nettement à toute doctrine classique, et partant au texte « néo-classique » de Queneau. On est très loin de la nécessité de produire une œuvre finie, d'aboutir.

A travers cette opposition; ce débat, nous voyons que le problème des règles, du métier de l'écriture nous ramène à un autre problème qui est celui de l'auteur. En gros, et à partir des présupposés de la psychologie traditionnelle, on a tendance à admettre que plus un art est codifié, moins l'individu, le sujet a le

loisir de s'y exprimer. On comprend très bien alors comment les surréalistes ont pu, radicalisant l'expérience, parvenir à une théorie comme celle de l'écriture automatique à l'occasion d'un refus des « règles » esthétiques en vigueur à leur époque. Leur volonté de libération voulait que l'inspiration ne rencontre plus aucune limite, que l'individu puisse s'épanouir absolument. Leur poétique avait même des prétentions à la découverte d'une part cachée, mystérieuse du sujet; plus encore que libératrice, elle se voulait créatrice, exploratrice. Mais peut-être en face d'une telle pratique ne convient-il pas de prendre parti pour ou contre cette libération, pour ou contre les règles d'un art. Il serait peut-être plus fructueux de chercher à saisir quelle conception de l'écrivain le refus ou l'approbation des règles artistiques supposent et quel est, sous cet angle, l'aspect novateur du surréalisme. Dans la note pour une introduction à son prochain livre *l'Inconscient et ses lettres*, Elisabeth Roudinesco nous apporte une réflexion qui pourrait nous aider : « L'opposition illusoire faite par la critique traditionnelle entre la volonté d'auteur et l'inspiration, l'utilisation « consciente » d'un procédé et le « fait subliminal » (cher à Jakobson), perpétue une inadéquation : l'involontaire ni le maîtrisé ne sont l'explication d'une « subjectivité créatrice », car la recherche de cette subjectivité n'a pas de sens. » (*Action poétique* N° 62, 2e trimestre 1975.) Ceci n'a de sens bien entendu que dans une réflexion psychanalytique, qui avec Lacan, remet en question le statut du sujet à la lumière de l'œuvre freudienne. Le sujet, loin de constituer son discours est « en possession » de la lettre, possédé par elle en même temps qu'il la possède. « Le programme de l'écriture automatique, par-delà son appartenance aux idéaux du délire inspiré, renvoie au double principe de la répétition inconsciente, qui donne sens au « destin », et du procès signifiant qui détermine le procédé. L'expérience surréaliste est alors le symptôme (en ses œuvres et en sa « théorie ») de cette contradiction où s'origine une des conditions mythologiques de la littérature elle-même : l'auteur est le « père » de ses œuvres (...) Il naît lui-même du procédé (...) Origine de la créativité, l'auteur ne l'est point dans le procès de la production littéraire ou artistique; il *est* cette origine, ce centre et ce sujet dans le fantasme. L'auteur est le lieu imaginaire où se produit l'illusion d'une maîtrise. » (ibidem)

Le statut de l'auteur est bien avec le problème du métier, un des points chauds de la théorie et de la pratique surréalistes. Nous ne voudrions pas jouer au petit jeu des renvois de citations en citations, mais puisque les choses sont si bien dites par les auteurs eux-mêmes pourquoi les réécrire, généralement en leur faisant perdre de leur force. En outre la connaissance de ces textes ne peut qu'aider à la préparation de l'examen. A ce texte de Roudinesco, fait écho un autre texte plus ancien celui-là, et qui insiste de la même façon sur la dette des surréalistes à l'égard de

la psychanalyse, mais nous verrons que la position et les conclusions auxquelles mène le développement sont toutes différentes. « Il (le surréalisme) adopte la psychanalyse parce qu'elle présente la conscience comme envahie d'excroissance parasitaire dont l'origine est ailleurs; il repousse l'idée « bourgeoise » de travail parce que le travail implique conjonctures, hypothèses et projets, donc perpétuel recours au subjectif; l'écriture automatique est avant tout la destruction de la subjectivité. » J.-P. Sartre; *Qu'est-ce que la littérature?* Idées, N.R.F., p. 221.) A travers ce refus du travail de l'écrivain et cette destruction de la subjectivité, Sartre ne voit pas comme Queneau une facilité, il y voit une démission politique, ou plutôt le signe d'une appartenance de classe. Pour lui la révolte surréaliste, même si elle a pu flirter avec le marxisme et les partis révolutionnaires ouvriers, n'est au fond qu'une fuite dans l'impossible, le goût d'une vague nostalgie où le réel est dévoré par l'imaginaire. Une manière d'inscrire autre chose dans le réel, qui en permette finalement le maintien, une pseudo-libération.

***

Sans vouloir trancher ce débat, ce qui serait vain, nous espérons avoir suggéré que le problème apparemment formel du métier de l'écrivain dans sa liaison avec la question de la liberté, touche en fait à des questions fondamentales. Pour s'épanouir, l'individu doit-il se rendre maître des règles éternelles du beau, ou au contraire ne doit-il écouter que la voix de son génie? Faut-il reposer ces problèmes en reconsidérant le rapport de l'individu avec le langage et l'inconscient? Cela ne constitue-t-il qu'un prétexte pour fuir les impératifs de libérations politiques qui passeraient par la responsabilité de l'écrivain? Rien ne saurait remplacer un approfondissement personnel de ces questions.

3. NICE

BACCALAURÉAT, JUIN 1975

Les enfants de la publicité

Les véhicules habituels de la culture : famille, école, livre, théâtre devraient dire ces choses (les méfaits de la publicité) — mais soyons sérieux ! Que peuvent les parents, les professeurs ou les écrivains face à Publicis ou Havas? Que peuvent-ils surtout lorsqu'il s'agit d'éduquer des enfants? Car c'est la jeunesse, dès son âge le plus tendre, qui est devenue la cible favorite des publicitaires : séduire le fils pour gagner la mère. Et les professionnels de la vente en savent beaucoup plus long que les enseignants sur la mentalité enfantine. S'ils ne savent pas comment apprendre l'histoire — mais ils ne s'en soucient pas — ils savent en revanche comment faire passer une idée simple et forte. Sur ce terrain, ils disposent de la compétence et des moyens. L'esprit des enfants leur appartient. Il n'est que de voir l'intérêt passionné des très jeunes téléspectateurs pour les spots de publicité. A coup sûr ces messages, brefs, simples et distrayants sont exactement adaptés au public enfantin.

Nous ne savons plus dans quelle société nous vivons ou, plus exactement quelle société découvrent nos enfants. Si nous croyons toujours que nous leur transmettons un certain acquis culturel à travers les canaux traditionnels, nous nous trompons. Le jeune esprit qui s'éveille dans le monde occidental est d'abord impressionné par les informations de l'environnement matériel et commercial. Il est instruit par les objets, les vitrines, les affiches, les annonces, les spots publicitaires bien plus que par les discours de ses parents ou de ses maîtres. Or ces supports disent tous la même chose, ils répètent à l'envi que nous vivons dans une société d'abondance, et que l'essentiel est de posséder les objets manufacturés.

La publicité, au sens le plus large, donne à croire que le seul problème est de choisir entre les biens trop nombreux qui sont offerts. Chacun étant supposé avoir les moyens d'acheter, il suffit d'éclairer son choix. Tout naturellement l'enfant en déduit que le bien-être est donné, qu'il existe comme l'air et le soleil et que point n'est besoin de le gagner.

L'adolescent vit dans un monde d'assistance technique gratuite. Il attend de la société, ou plutôt de ses parents, qu'ils lui fournissent sa part d'assistance. Toute limitation dans ses désirs

sera ressentie comme une brimade. Pourquoi lui refuser ce que tout le monde possède? Pourquoi lutter pour se procurer ce qui est offert?

Les adultes s'étonnent que les jeunes prétendent tout à la fois dépendre de leurs parents sur le plan matériel et s'en affranchir sur le plan moral. Mais quoi de plus naturel? Ils ne font que se conformer au conditionnement culturel reçu dès l'enfance. On imagine aisément la somme de frustrations, de désillusions qu'ils ressentent quand ils découvrent que l'abondance des vitrines n'est qu'une illusion et qu'ils devront travailler constamment pour en jouir. Mais il sera trop tard pour rejeter le système. Habitués à l'assistance technique, appauvris sur le plan personnel, ils devront, à leur tour, consacrer toute leur vie à poursuivre ce plaisir des choses qui fuit au fur et à mesure qu'on s'en approche.

Ainsi la publiculture est le ferment nourricier de l'illusion technique. Elle détourne l'homme de ses ressources intérieures pour le fixer sur les ressources matérielles, elle fait admettre la priorité des moyens sur les fins, la prédominance de l'avoir sur l'être.

François de Closets, *Le Bonheur en plus.*

Vous ferez, selon votre préférence, un résumé ou une analyse de ce texte.

Vous choisirez ensuite un problème auquel vous attachez un intérêt particulier, en préciserez les données et exposerez, en les justifiant, vos propres vues sur la question.

Conseils.

La difficulté majeure à laquelle on se heurte quand on a à rédiger un résumé, c'est d'être fidèle au texte initial. Or les textes sont tous différents non seulement par ce qu'ils disent, mais par un certain ton, une certaine tournure particulière. Un texte par exemple peut être humoristique. Comment rendre cette nuance en le résumant? Peut-être en cherchant à trouver un équivalent à cet humour, mais qui soit à la mesure de la contraction. Pour notre part, nous avons essayé de rendre cette nuance de ton, non pas parce qu'elle se trouvait consciemment dans le texte, mais parce que c'est ainsi que nous l'avons lu.

Lectures.

Jean Baudrillard : *Pour une critique de l'économie politique du signe,* N.R.F., Essais.

S. Freud : *Malaise dans la civilisation,* P.U.F.

K. Marx : *Le Capital,* livre I, Éditions Sociales.

Document.

« La marchandise... en tant que valeur d'usage, il n'y a rien en elle de mystérieux, soit qu'elle satisfasse les besoins de l'homme par ses propriétés, soit que ses propriétés soient produites par le travail humain. Il est évident que l'activité de l'homme transforme les matières fournies par la nature de façon à les rendre utiles... Le caractère mystique de la marchandise ne provient donc pas de sa valeur d'usage. » Marx, *Capital*, l. I, I, IV.

RÉSUMÉ

Ah, là, là! tout se perd! Notre pauvre jeunesse est livrée au monstre publicitaire! Même les parents, même les enseignants n'y peuvent rien! Il faut vous dire « qu'ils » sont forts! Ça! Et puis les mass-media! C'est simple, les jeunes s'imaginent que tout leur est dû! Ils attendent que ça leur tombe tout rôti dans le bec! Et en plus ils veulent leur liberté! Mais attention! sans que ça leur coûte rien! Travailler? Ah, bah non! Pas si bêtes! Et à qui la faute s'il vous plaît? La vie est trop facile! On ne vit plus que pour avoir son frigidaire, sa machine à laver! Et la voiture! La voiture! La société n'a plus d'âme, Monsieur! Non, Monsieur! Plus d'âme!

ANALYSE

La difficulté de l'analyse vient ici de ce que le message est trop clair, d'une « obscure clarté » qui masque tous les présupposés qu'il implique. En gros, on peut dire que le premier paragraphe se ramène à la petite phrase : « L'esprit des enfants leur (aux professionnels de la vente) appartient. » Mais puisqu'il ne s'agit plus de résumé et pas encore de discussion, que dire? D'abord que le texte possède une structure curieuse parfaitement adaptée au type de message que nous définissions plus haut. Tout est mis à plat, rien n'est plus saillant. Cette manière de dire l'important dans des incises, l'accessoire dans des principales fait qu'on a du mal à s'y retrouver. Un exemple de cette particularité structurale est fourni par la première phrase : « Les véhicules habituels de la culture : famille, école, livre, théâtre, devraient dire ces choses. » Tout autant que le rappel de la vocation de ces institutions, importe leur définition en tant que « véhicules de la culture ». C'est en effet à cause de cette définition, donnée comme allant de soi, qu'on peut leur rappeler leur rôle, les rappeler à leur devoir. Mais si l'on y réfléchit un moment, en quoi peut-on dire de la famille qu'elle est véhicule de culture? D'abord de quelle famille parle-t-on? Ensuite de quelle culture? Enfin en est-elle le simple

véhicule? Peut-on mettre sur le même plan que la famille, l'école et le livre (?), le théâtre (quel mélange!)?

A cette structure particulière, et qui, notons-le en passant, n'est pas faite pour simplifier notre travail d'analyse, s'ajoute une propension à faire avancer le raisonnement comme par glissades, irons-nous jusqu'à dire : par dérapages successifs. Les quatre instances que nous rappelions supra ayant été définies en tant que moyens de transmission de « La » Kulture, comme disait Godard, puis ayant été rappelé à l'ordre, sans espoir, on découvre que les « parents », les « enseignants », les écrivains (pour ces derniers, c'est plus compréhensible) sont bien moins aptes qu'Havas ou Publicis, à éduquer des enfants. Là encore le paradoxe va de soi. Relisez le texte, je n'invente rien. Que signifie cette dénaturation de la famille et de l'école? A quel niveau ces mutations sont-elles interprétables? Nous le saurons après une nouvelle glissade du côté des motivations des publicistes. Là, on pense à un retournement du schéma classique : parents éducateurs-enfants éduqués devenant enfants éducateurs des parents (dans le domaine particulier de la consommation). Mais une fois encore, ce renversement (pour le moins visé, supposé) n'est pas pris en compte. On dirait que le texte exerce constamment une myopie acharnée sur ses propres implications. Nouveau glissement, qui cette fois ressemble fort à un dérapage théorique. Qu'est-ce que la mentalité enfantine? On aimerait en connaître la définition, qui n'a pas jusqu'à présent été donnée, à notre connaissance. Et nous croyons pouvoir affirmer qu'elle ne le sera jamais étant donné le caractère extra- « mental » et extra « enfantin » de ce qui fonde la publicité, fût-elle produite en direction des enfants. La comparaison de la pratique publicitaire avec celle de l'enseignant, tient à la fois du plus franc grotesque et d'une conception très moderne et très avant-gardiste de l'éducation. En effet, l'éducation est de plus en plus pensée suivant le modèle de l'information : émetteur-message-récepteur. Vision peut-être un peu simpliste, mais « efficace ». Les solutions aux problèmes de l'enseignement se trouvent sans doute ailleurs que dans une adaptation du modèle publicitaire. Le texte à présent semble se rassembler, comme on dit d'un cheval, ou plutôt se répéter, puisqu'à ce rassemblement ne succède aucun bond en avant : on reprend la dernière phrase en une pseudo-définition qui, suivant un schéma qui nous est désormais familier, ne définit rien. « La compétence » et les « moyens » des publicitaires sont encore une fois des entités abstraites, des forces pures. Nouvelle phrase lapidaire, assertion gratuite, dont la seule justification sera pragmatique; « ça marche! ». Enfin l'apothéose, l'épanouissement du cliché le plus éculé, la définition de la jeunesse comme quelque chose qui n'est pas capable de soutenir longtemps son attention, qui n'est pas capable de comprendre des raisonnements compliqués, et qui ne pense qu'à s'amuser. C'est, soulignons-le, la définition implicite de

la jeunesse qu'a François de Closets qui lui fait découvrir les aspects « brefs, simples et distrayants » du message publicitaire le mieux adapté aux enfants.

Tirons une première conclusion de cette analyse. Nous dirons que les faiblesses manifestes du texte désignent en permanence et comme en creux sa « tâche aveugle » : son absence de compréhension réelle du phénomène social en général et du phénomène social publicitaire en particulier. Cela conduit à une vision formaliste et abstraite des choses. Cela condamne le texte au pragmatisme le plus myope, et à la redondance nominaliste permanente.

La suite du texte est à l'avenant. L'égalité société-culture est posée en deux phrases, qui, suivant toujours le même procédé, apparaissent surtout délivrer un autre message : la substitution d'une source de culture-société à une autre. Bientôt et sans qu'il y paraisse, le couple société-culture se mue en triplette société-culture-informations. Nous savons d'où ce schéma provient. Enfin cette conception de la « société » avoue sa nature idéologique. La société moderne est définissable par la consommation. Qu'on ne s'interroge pas sur la nature du concept de « consommateur », et sur son rapport avec celui de « travailleur » ne saurait nous surprendre, puisque le texte ici comme ailleurs marche à l'évidence (et de quel pas!). A côté du procédé de la définition biaisée, de l'important formulé en position accessoire, « comme en passant », celui du glissement-dérapage se poursuit avec un égal bonheur. De la culture, on revient à la société, sans que jamais la moindre articulation, ce qui est tout de même, dans ce genre de sujet, le problème principal, on en conviendra, soit posée. La société de consommation implique une mentalité de consommateur, ce qui signifie une mentalité hédoniste. Du coup, avec la vitesse de l'éclair et sans qu'on nous en prévienne, ce sont les rapports au sein de la famille qui se retrouvent mis en question. Mais comment? En ce que les enfants rejettent l'autorité, la limitation du principe de plaisir par le principe de réalité. Ici nous touchons une des raisons pour lesquelles nous pouvions avancer tout à l'heure que le texte manquait d'une compréhension globale du phénomène social : c'est que pour l'auteur, tout se situe dans le psychologique. D'où des termes comme « frustration », « désillusion ». Après le stéréotype de la société de consommation, nous voici à présent aux prises avec le conflit des générations et l'interprétation de la révolte sociale comme une révolte contre le père. Ce qui est nouveau ici, c'est qu'on en fait retomber la responsabilité sur le père-social lui-même qui en quelque sorte recueillerait sinon les fruits de sa démission, du moins ceux de son dépassement.

La fin du texte est très pessimiste en ce qu'elle affirme l'impossibilité d'échapper au système, sinon par la fuite intérieure, dont la possibilité n'est même pas évidente.

DISCUSSION

Le caractère parodique du résumé et la sécheresse de l'analyse ne doivent pas égarer. Ce que dit dans ce texte monsieur François de Closets n'est pas faux, c'est même « vrai », mais c'est aussi partiel et dangereux. Disons pour être juste que c'est surtout le côté bricolage, « panade » qui est à l'origine de notre agacement, sans parler de la stérilité de ce genre de littérature.

Reste que nous devons maintenant en tirer un « thème », une idée intéressants! Ce n'est pas ce qui manque, on n'a que l'embarras du choix. Bien que le texte s'effrite dans tous les sens, le problème de la publicité le traverse tout de même de façon presque constante. Nous le choisirons donc pour notre discussion. En outre ce thème offre l'avantage d'être un des poncifs des discussions actuelles et, partant un des sujets qui reviennent souvent au bac.

INTRODUCTION

La publicité étant omniprésente, on peut introduire à peu près n'importe comment un développement qui la prenne pour thème. Pour notre part, nous avons choisi de l'introduire par la dénonciation d'un scandale.

La publicité nous agresse partout, on le sait : dans le métro, dans les rues, mais aussi chez nous dès que nous ouvrons la télévision. Mais passe encore qu'elle s'offre à nous comme un luxe, une distraction ou une gêne *gratuits*. Mais qu'on nous fasse payer pour avoir l'obligation de nous soumettre à son spectacle, cela dépasse un peu les bornes. Pourtant c'est bien ce qui se passe en France, où quand vous avez compté quelque quinze nouveaux francs pour jouir tranquillement d'un spectacle de cinéma, on vous impose parfois jusqu'à une demi-heure de publicité. Le miracle du double financement est réalisé. Le public paye la publicité dans le prix des produits, et aussi pour avoir l'ennui de la consommer. A l'occasion de l'une de ces scandaleuses séances gratuites, et d'une protestation qui s'y opposerait, on pourrait peut-être lancer dans une salle de cinéma un débat autour de la publicité qui l'aborde de façon un peu plus rigoureuse que ne le font certains textes proposés à la réflexion des candidats au baccalauréat.

A quelle logique des besoins répond la publicité? Sur quoi cette logique des besoins repose-t-elle à son tour? Qu'est-ce qui s'investit dans la publicité? Peut-il y avoir une « bonne » publicité?

***

Développement

a) La publicité comme manipulation.

Prenons un exemple. Soit un spot publicitaire connu je pense, et fort à propos en cette période de canicule où nous rédigeons ces Annales : « Je n'ai pas un tempérament à boire du raplapla. Fleuré, c'est plus musclé ! » (les publiculturistes auront reconnu à quelques déformations près une publicité célèbre). Que peut-on avancer qui nous permette d'éclairer le phénomène de la publicité en général? D'abord et avant tout que celle-ci est le fait de grosses entreprises qui ne considèrent pas ces dépenses comme improductives. La raison essentielle en est que les augmentations de coût qu'entraîne la publicité sont payées par le consommateur lui-même, mais aussi, et dans un autre sens parce que ces investissements sont en fin de compte (c'est le cas de le dire) productifs, nous y reviendrons plus en détail. La deuxième chose qui saute aux yeux, c'est le recours à la mode en même temps qu'aux motivations sociales les plus profondes qu'opère la publicité. Le produit en question, boisson légèrement gazeuse, est pourvu grâce au miracle de l'analogie et de la transposition de qualités qui se valorisent dans le contexte social actuel. La « bulle », le « gaz » signifient « pétillement », explosion, force éclatante. Le garçonnet qui dit cette petite phrase en est affecté d'un de ces signes qui reviennent constamment dans les messages publicitaires : la virilité. La mère qui, comme le dit François de Closets, est visée à travers l'enfant, doit être séduite par le produit en tant qu'il révèle chez son fils une virilité, qui, elle, est séductrice par principe. La publicité apparaît donc comme un moyen de manipulation (efficace) sur les consommateurs. Son caractère scandaleux, outre le fait qu'il oblige le consommateur à supporter des frais qu'il n'a pas réclamés, provient du fait qu'il met en œuvre des moyens qui n'ont rien à voir avec le produit qu'ils vantent. Mais pourrait-on rêver d'une publicité juste? Une publicité qui prendrait un peu pour modèle les articles de ces journaux de défense du consommateur qui se multiplient aujourd'hui. D'ailleurs ne s'agit-il pas au fond d'un phénomène absolument identique à la publicité?

b) La publicité et les « besoins ».

L'alibi de la publicité et de ces bulletins de consommateurs est que la consommation répond à des besoins et qu'il s'agit d'éclairer ces besoins. La contestation de la publicité se fait au nom du mépris des gens que représente ce trucage des besoins auquel

aboutit l'entreprise publicitaire. Mais peut-on parler de besoins dans l'absolu? Tous ceux qui ont réfléchi sur cette notion arrivent en général assez vite à distinguer des « besoins primaires », vitaux et des « besoins secondaires », superflus. Les premiers seraient ceux qui permettraient d'assurer la survie de l'individu : manger, boire, dormir, procréer. Au-delà, on entre dans le manipulable, le mystifiable, le secondaire. Mais, comme le démontre très justement Jean Baudrillard dans son livre *Pour une critique de l'économie politique du signe :* « En fait, le « minimum vital anthropologique » n'existe pas : dans toutes les sociétés, il est déterminé résiduellement par l'urgence fondamentale d'un excédent : la part de Dieu, la part du sacrifice, la dépense somptuaire, le profit économique. » (Ouvrage cité, « La genèse idéologique des besoins », p. 84-85.) Ainsi dans notre société, capitaliste monopolistique, le minimum vital est bien plus défini par le profit que par une norme biologique. Et l'on en vient fatalement à considérer qu' « inversement tout comme la survie peut tomber bien en dessous du minimum vital si la production de surplus l'exige, le seuil de consommation *obligée* peut s'établir bien au-delà du strict nécessaire, toujours en fonction de la production de la plus-value : c'est le cas de nos sociétés où personne n'est libre de vivre de racines crues et d'eau fraîche ». (*Ibid.*)

Ce qui nous importe dans ces analyses, c'est de voir que c'est la logique de la production qui détermine la publicité, comme et parce qu'elle détermine l'individu, l'objet et leur rapport. La publicité ne promeut pas des objets, elle les fait fonctionner en tant qu'objet-signe, assigne au sujet une fonction de consommateur, légitime leur rapport et leur harmonie par la théorie des besoins. « Il faut acheter telle marque de télévision parce qu'elle seule est capable de vous tenir au courant de l'actualité comme vous le méritez. » Tel est un peu le schéma que nous définissions plus haut.

Conclusion

Toute forme de condamnation de la publicité sur la base de jugements moraux apparaît donc comme irrecevable, car c'est sur un tout autre terrain que se joue le petit jeu de la consommation. Si l'on veut dénoncer avec toute la force nécessaire ces idéologies de la productivité, il faut se situer sur un terrain radicalement différent, où c'est la logique d'un système qui est en cause, non des manipulations de motivations quelles qu'elles soient. « Il faut renverser les termes de l'analyse, abolir la référence cardinale à l'individu, parce qu'elle est elle-même un produit de la logique sociale — partir de la structure sociale constitutive de l'individu jusque dans la perception vécue qu'il a de lui-même : On voit que nulle part l'homme n'est en face de ses propres besoins. Non

seulement dans les besoins « secondaires » où il est reproduit selon les finalités de la production en tant que force de consommation, mais aussi bien dans les besoins de " survie " : l'homme n'est pas produit en tant qu'homme, il l'est en tant que survivant (force productive survivante). S'il mange, s'il boit, s'il se loge, s'il se reproduit, c'est que le système a besoin qu'il se reproduise, pour se reproduire, il a besoin d'hommes. S'il pouvait fonctionner avec des esclaves il n'y aurait pas de travailleurs « libres ». S'il pouvait fonctionner avec des esclaves mécaniques asexués, il n'y aurait plus de reproduction sexuelle. Si le système pouvait fonctionner sans nourrir ses hommes, il n'y aurait même pas de pain pour les hommes. » (*Ibid.*, p. 92-93.) Qu'on le comprenne bien, cela ne signifie nullement suivant une platitude insignifiante au sens propre, que l'individu est le produit de la société; cela signifie bien plutôt que dans un système productiviste comme le nôtre, il ne peut être produit que des hommes déterminés dans leurs libertés, dans leurs besoins, etc. comme forces productives.

BIOLOGIE MODERNE

par OTTO et TOWLE
adapté de l'américain
Éditions H.R.W. (Montréal)
Diffusion VUIBERT

- un vaste panorama des Sciences de la vie, brossé à larges traits, mais suffisamment élaboré dans les détails;
- une présentation originale : c'est apparemment un cours complété par l'indication de ce qu'il faut retenir, réviser, discuter, lire, mais c'est finalement un ouvrage captivant qui se lit avec plaisir;
- un ouvrage qui met sans vulgarisation, à la portée du plus vaste public, des phénomènes parfois très complexes;
- un livre attrayant, tout en couleurs, avec de nombreuses photos, 275 schémas, deux séries de transparents superposables et un glossaire.

Volume 18 x 23 cm, 804 p., relié, 75 F.

LES OUVRAGES VUIBERT SONT EN VENTE CHEZ VOTRE LIBRAIRE. A DÉFAUT, COMPLÉTER LE BON DE COMMANDE AU VERSO.

VUIBERT. 63, bd St-Germain, 75005 PARIS

BON DE COMMANDE

NOM : _____

PRÉNOM : _____

FONCTION : _____

ADRESSE : _____

_____

CODE POSTAL : _____

VILLE : _____

Je désire recevoir le(s) titre(s) coché(s) ci-dessous au prix majoré de 2 F par ouvrage pour frais d'envoi :

☐ biologie moderne (75 + 2 = **77 F**).

Je vous joins la somme de F, par :
☐ chèque postal (3 volets, CCP La Source, 33 952-11)
☐ chèque bancaire ☐ mandat-lettre

BON A DÉCOUPER ET A RETOURNER, ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÈGLEMENT, A :

VUIBERT, 63, bd St-Germain, 75005 PARIS

4. BESANÇON

ÉPREUVE ANTICIPÉE, JUIN 1975

Voyages, coffrets magiques aux promesses rêveuses, vous ne livrerez plus vos trésors intacts. Une civilisation proliférante et surexcitée trouble à jamais le silence des mers. Les parfums des tropiques et la fraîcheur des êtres sont viciés par une fermentation aux relents suspects, qui mortifie nos désirs et nous voue à cueillir des souvenirs à demi corrompus.

Aujourd'hui où des îles polynésiennes noyées de béton sont transformées en porte-avions pesamment ancrés au fond des mers du Sud, où l'Asie tout entière prend le visage d'une zone maladive, où les bidonvilles rongent l'Afrique, où l'aviation commerciale et militaire flétrit la candeur de la forêt américaine ou mélanésienne avant même d'en pouvoir détruire la virginité, comment la prétendue évasion du voyage pourrait-elle réussir autre chose que nous confronter aux formes les plus malheureuses de notre existence historique? Cette grande civilisation occidentale, créatrice des merveilles dont nous jouissons, elle n'a certes pas réussi à les produire sans contrepartie. Comme son œuvre la plus fameuse, pile où s'élaborent des architectures d'une complexité inconnue, l'ordre et l'harmonie de l'Occident exigent l'élimination d'une masse prodigieuse de sous-produits maléfiques dont la terre est aujourd'hui infectée. Ce que d'abord vous nous montrez, voyages, c'est notre ordure lancée au visage de l'humanité.

Je comprends alors la passion, la folie, la duperie des récits de voyage. Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échappions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire sont joués. Il n'y a plus rien à faire : la civilisation n'est plus cette fleur fragile qu'on préservait, qu'on développait à grand-peine dans quelques coins abrités d'un terroir riche en espèces rustiques, menaçantes sans doute par leur vivacité, mais qui permettaient aussi de varier et de revigorer les semis. L'humanité s'installe dans la monoculture; elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave. Son ordinaire ne comportera plus que ce plat.

On risquait jadis sa vie dans les Indes ou aux Amériques pour rapporter des biens qui nous paraissent aujourd'hui dérisoires : bois de braise (d'où Brésil) : teinture rouge, ou poivre dont, au temps d'Henri IV, on avait à ce point la folie que la Cour en mettait dans des bonbonnières des grains à croquer. Ces secousses

visuelles ou olfactives, cette joyeuse chaleur pour les yeux, cette brûlure exquise pour la langue ajoutaient un nouveau registre au clavier sensoriel d'une civilisation qui ne s'était pas doutée de sa fadeur. Dirons-nous alors que, par un double renversement, nos modernes Marco Polo (1) rapportent de ces mêmes terres, cette fois sous forme de photographies, de livres et de récits, les épices morales dont notre société éprouve un besoin plus aigu en se sentant sombrer dans l'ennui?

Claude Lévi-Strauss,
Tristes Tropiques. (*La fin des voyages.*)

Vous ferez de ce texte de l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, au choix un Résumé ou une Analyse. Vous préciserez en tête la formule retenue.

Vous choisirez ensuite dans le texte une question à laquelle va plus particulièrement votre intérêt; vous en préciserez les données et vous exposerez, en les justifiant, vos propres vues sur la question.

Lectures.

Lévi-Strauss : *Tristes Tropiques.*
Michel Leiris : *L'Afrique Fantôme.*
Paul Nizan : *Aden-Arabie.*

Conseils.

On prendra garde d'abord à lire de près le texte de Lévi-Strauss, pour éviter de tomber dans des généralités trop ressassées : il s'agit ici de civilisation *occidentale,* et non de civilisation tout court (contresens qui pourrait éventuellement fausser toute la discussion).

Au reste, l'enchaînement des idées et leur signification sont clairs. On n'aura donc pas de mal à suivre le discours de l'auteur dans le résumé.

La difficulté est ailleurs, et elle est double : d'une part il ne faut pas que le candidat, charmé par le lyrisme de l'auteur, reprenne à la lettre ses comparaisons, ses métaphores, ses exclamations; de l'autre il faut éviter de réduire un texte si riche à un squelette desséché. Le candidat devra s'efforcer de trouver des termes forts, des formules percutantes, en évitant autant que possible d'avoir recours au vocabulaire du texte.

(1) Marco Polo : Voyageur italien du XIVe siècle. Il est resté célèbre par ses expéditions et ses aventures au cœur de l'Asie, uniques à cette époque, mais aussi par la relation écrite qu'il en a laissée (*Le livre de Marco Polo*).

Quand plusieurs exemples sont fournis à l'appui de la même idée (ex. : au début du deuxième paragraphe), il est recommandé de les présenter en une seule formule générale.

ANALYSE

Au début de son livre *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss, arrivé au Brésil, s'interroge sur les raisons de la distorsion entre les récits de voyage qu'il a entendus à Paris, et la réalité qu'il a sous les yeux. Ce texte nous livre le produit de ses réflexions.

A l'homme occidental, avide d'impressions neuves, les tropiques désormais ne présentent plus qu'un miroir où il retrouve, déformée, sa propre civilisation. Dans un langage qui oppose avec force les visions du rêve et une réalité faite de béton et d'ordures, Lévi-Strauss démontre comment l'homme occidental, alors même qu'il affine sa propre civilisation, se sert de la terre comme d'une immense décharge, en détruit la variété au profit d'une morne uniformité.

De là l'auteur conclut que les récits de voyages sont un leurre destiné à cacher cette réalité, et à tromper notre ennui au moyen d'un kaléidoscope tout illusoire.

DISCUSSION

IDÉE CHOISIE : « les épices morales dont notre société éprouve un besoin plus aigu en se sentant sombrer dans l'ennui ».

Plan.

Introduction

Pourquoi notre société sombre-t-elle dans l'ennui?
De quelles « épices morales » s'agit-il?

Développement

I. — Notre société sombre dans l'ennui :
a) Plus de grandes découvertes.
b) Travail uniformisé.
c) On fait tout pour nous.

II. — Les épices morales :
a) L'appel des tropiques.
b) Les grands mythes.
c) Les paradis artificiels.

Conclusion

Tirer le bilan.
Application à l'évolution du récit romanesque.

DISCUSSION RÉDIGÉE

Qu'on l'appelle spleen ou, plus tristement, morosité, chacun s'accorde à définir l'ennui comme le « mal du siècle ». Si personne n'y songeait dans les romans de Balzac, Emma Bovary s'ennuyait déjà, et le problème est devenu à ce point général que l'homme moderne se voit quotidiennement proposer des remèdes contre l'ennui.

Qu'est-ce qui distingue donc notre société des temps antérieurs, qu'est-ce qui fait qu'elle secrète l'ennui, et quels sont, outre les récits de voyage, ces « épices morales » dont parle Lévi-Strauss?

On aurait fortement étonné un homme de la Renaissance en lui parlant d'ennui : à lire leurs mémoires, on s'imagine mal Marco Polo ou Benvenuto Cellini sombrant dans la morosité. Celui-ci nous aurait opposé ses multiples occupations, celui-là les grandes découvertes.

Mais l'époque des grandes découvertes est révolue. Disparus sur les mappemondes les zones d'ombre, les vagues contours, le pays des cimmériens. Finis les départs vers l'inconnu. La dernière grande épopée terrestre, celle des pionniers américains à la conquête de l'Ouest, a pris fin, et les mêmes cités se répondent d'un bout à l'autre du monde. A une époque où on a pu intituler un livre *Tristes Tropiques*, l'homme se sent enfermé sur une planète uniforme. La seule découverte aujourd'hui possible, le départ vers les étoiles, est réservée à quelques-uns, et la conquête de l'espace ressemble plus à un problème de physique qu'au départ des caravelles de Christophe Colomb.

Révolue aussi l'époque où un Benvenuto Cellini pouvait laisser son ciseau d'orfèvre pour aller tenir sa partie de flûte dans un concert, ou mettre au point une nouvelle poudre pour les artificiers du pape. L'homme du XX^e^ siècle n'effectue qu'une sorte de travail, toujours le même, du matin au soir et d'un bout à l'autre de l'année. Cette répétition sempiternelle, le travail fût-il passionnant, engendre fatalement l'ennui.

Enfin nous voyons tous les jours davantage notre vie banalisée jusque dans ses moindres détails. La conquête du confort et de l'aisance, que Lévi-Strauss mentionne dans son texte, s'accompagne d'une planification croissante de la vie quotidienne et des loisirs. Nos cuisines sont pré-installées, nos canapés pré-assortis à nos moquettes, nos vacances pré-organisées et en tous points semblables à celles du voisin. Cette monotonie, cette suppression

de toute possibilité d'initiative, cette invasion du modèle standard attristent et atterrent. Vient un moment où l'esprit a besoin de voir et d'entendre de l'inouï, du neuf, où les sens ont besoin d'impressions fraîches, où nous réclamons enfin ces « épices morales » dont parle Lévi-Strauss. Ce besoin, comme tous les autres, on a prévu d'y répondre. Ces épices morales, on nous les offre.

C'est d'abord, et nous rejoignons ici l'auteur, l'exotisme. Un exotisme qui ne se cantonne pas dans les récits de voyages, dans ces documentaires que chacun connaît, sur Tahiti, la Haute Guinée ou la Pampa. Un exotisme qu'on utilise partout. Si puissant est son appel qu'il sert aussi bien à attirer les foules au cinéma qu'à faire vendre une nouvelle marque de savon. Le moindre apéritif a un goût venu d'ailleurs, et le dernier modèle de voiture est photographié sous les palmiers des îles équatoriales ou dans la forêt vierge.

Que ces tropiques-là relèvent de la fiction pure et simple, Lévi-Strauss le démontre dans son livre. De la fiction aussi relèvent les grands mythes, cette autre sorte d'épices morales. Comment expliquer, si ce n'est justement par l'ennui qui ronge notre société, le succès des films et des récits qui nous présentent ces héros que nous ne pouvons pas être, ces chasses au lion auxquelles jamais nous ne participerons (il n'y a plus de lions; les derniers s'étiolent dans les zoos), et, dans les westerns, ces gigantesques batailles qu'on n'appelle pas des guerres parce que la distance spatiale et temporelle leur confère l'aura de la légende?

On comprend de même l'attrait toujours croissant des récits de science-fiction. L'épopée intersidérale, le space-opera, ouvre à l'homme d'aujourd'hui les portes d'un inconnu dont il a soif. La réalité déçoit; on la fuit.

Si l'imagination n'y suffit pas, des marchands sont là encore pour nous proposer une évasion certaine. Fût-ce au prix de leur santé, les hommes se tournent toujours plus vers ces Paradis Artificiels dont parlait déjà Baudelaire. Autrefois il suffisait d'un cheval ou d'un coche; on voit aujourd'hui des gens se droguer pour faire un vrai voyage.

Ainsi s'accroissent les rayons de cette gigantesque « épicerie », ainsi se multiplient les boutiques de ces apothicaires qui nous vendent leurs remèdes garantis contre l'ennui.

Il serait intéressant, au terme de cette étude des effets de l'ennui dans notre société, et des créations mythiques qu'ils suscitent, de relier à ces phénomènes la disparition du roman tel qu'on l'a entendu jusqu'au début du xx^{e} siècle. Le roman n'est plus le miroir que Stendhal promenait le long d'un chemin. Nous refusons ce miroir, le reflet serait trop terne. Les Rastignac, les Julien Sorel, les César Birotteau, voire les Bovary, ne font plus recette, ou plutôt ils ont un parfum d'un autre âge. Le petit

commerçant de banlieue, le cadre moyen, l'ouvrier qui travaille à la chaîne, préfèrent lire les aventures de Tarzan que celles de l'un des leurs. Et cette disparition du roman traditionnel au profit du récit psychologique ou de la fiction, c'est peut-être encore à l'ennui que nous la devons.

5. TOUS CENTRES MÉTROPOLITAINS

(Série D ')

BACCALAURÉAT, JUIN 1975

Après avoir, selon votre préférence, résumé ou analysé le texte suivant, vous choisirez dans celui-ci un thème auquel vous attachez un intérêt particulier et vous le commenterez librement.

La plus utile et la moins avancée de toutes les connaissances humaines me paraît être celle de l'homme; et j'ose dire que la seule inscription (1) du temple de Delphes contenait un précepte plus important et plus difficile que tous les gros livres des moralistes. Aussi je regarde le sujet de ce Discours comme une des questions les plus intéressantes que la philosophie puisse proposer, et, malheureusement pour nous, comme une des plus épineuses que les philosophes puissent résoudre : car comment connaître la source de l'inégalité parmi les hommes, si l'on ne commence par les connaître eux-mêmes? et comment l'homme viendra-t-il à bout de se voir tel que l'a formé la nature, à travers tous les changements que la succession des temps et des choses a dû produire dans sa constitution originelle, et de démêler ce qu'il tient de son propre fonds d'avec ce que les circonstances et ses progrès ont ajouté ou changé à son état primitif? Semblable à la statue de Glaucus, que le temps, la mer et les orages avaient tellement défigurée qu'elle ressemblait moins à un dieu qu'à une bête féroce, l'âme humaine, altérée au sein de la société par mille causes sans cesse renaissantes, par l'acquisition d'une multitude de connaissances et d'erreurs, par les changements arrivés à la constitution du corps, et par le choc continuel des passions, a pour ainsi dire changé d'apparence au point d'être presque méconnaissable; et l'on n'y retrouve plus, au lieu d'un être agissant toujours par des principes certains et invariables, au lieu de cette céleste et majestueuse simplicité dont son auteur l'avait empreinte, que le difforme contraste de la passion qui croit raisonner, et de l'entendement en délire.

Ce qu'il y a de plus cruel encore, c'est que tous les progrès de l'espèce humaine l'éloignant sans cesse de son état primitif, plus nous accumulons de nouvelles connaissances, plus nous nous ôtons

(1) C'était, en grec, « Connais-toi toi-même ».

les moyens d'acquérir la plus importante de toutes; et que c'est en un sens à force d'étudier l'homme que nous sommes mis hors d'état de le connaître.

Il est aisé de voir que c'est dans ces changements successifs de la constitution humaine qu'il faut chercher la première origine des différences qui distinguent les hommes, lesquels, d'un commun aveu, sont naturellement aussi égaux entre eux que l'étaient les animaux de chaque espèce avant que diverses causes physiques eussent introduit dans quelques-unes les variétés que nous y remarquons. En effet, il n'est pas concevable que ces premiers changements, par quelque moyen qu'ils soient arrivés, aient altéré tout à la fois et de la même manière, tous les individus de l'espèce; mais les uns s'étant perfectionnés ou détériorés, et ayant acquis diverses qualités, bonnes ou mauvaises, qui n'étaient point inhérentes à leur nature, les autres restèrent plus longtemps dans leur état originel : et telle fut parmi les hommes la première source de l'inégalité...

J.-J. ROUSSEAU,
Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes.

Conseils.

Ce texte est court, et l'enchaînement des idées y est clair, sans digression. Le résumé et l'analyse en sont facilités; mais le style de Rousseau est dense, concis, il faut prendre garde à ne rien laisser échapper dans le résumé, et à ne pas détruire l'enchaînement des idées dans l'analyse.

Pour le développement, on s'efforcera de se tenir à une idée précise, sans se perdre dans des généralités sur la nature bonne ou mauvaise de l'homme.

Lectures.

ROUSSEAU : *Discours sur l'origine de l'inégalité.*
ROUSSEAU : *Le contrat social.*
J. MOREL : *Recherches sur les sources du discours de l'inégalité.*
BUFFON : *Histoire naturelle.*
BURGEVIN : *La philosophie de l'existence de J.-J. Rousseau.*
DIDEROT : *Pensées sur l'interprétation de la nature.*

Documents.

1° BUFFON : *Histoire naturelle de l'homme.*

« Un sauvage absolument sauvage, tel que l'enfant élevé avec les ours dont parle Conor, le jeune homme trouvé dans les forêts de Hanover, ou la petite fille trouvée dans les bois en France, seraient un spectacle curieux pour le philosophe, il pourrait en

observant son sauvage évaluer au juste la force des appétits de la Nature, il y verrait l'âme à découvert, il en distinguerait tous les mouvements naturels, et peut-être y reconnaîtrait-il plus de douceur, de tranquillité et de calme que dans la sienne, peut-être verrait-il clairement que la vertu appartient à l'homme sauvage plus qu'à l'homme civilisé, et que le vice n'a pris naissance que dans la société. »

2° (Texte contradictoire.) DIDEROT : *Pensées sur l'interprétation de la Nature.*

« Le philosophe abandonné à ses conjectures ne pourrait-il pas soupçonner que l'animalité avait de toute éternité ses éléments particuliers, épais et confondus dans la masse de la matière; qu'il est arrivé à ces éléments de se réunir, parce qu'il était possible que cela se fît; que l'embryon formé de ces éléments a passé par une infinité d'organisations et de développements; qu'il a eu, par succession, du mouvement, de la sensation, des idées, de la pensée, de la réflexion, de la conscience, des sentiments, des passions, des signes, des gestes, des sons, des sons articulés, une langue, des lois, des sciences et des arts; qu'il s'est écoulé des millions d'années entre chacun de ces développements; qu'il a peut-être d'autres développements à subir. »

RÉSUMÉ

Toute recherche sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes présuppose une connaissance de la nature humaine primitive. Cette dernière est non seulement très mal connue mais difficile à saisir. En effet, la vie en société a profondément altéré l'homme, tant au physique qu'au moral, au point de lui faire perdre la sûreté de décision et la maîtrise de ses facultés qui lui venaient de son créateur. En outre, à mesure qu'il progresse, l'homme s'éloigne davantage de son état primitif, donc des moyens de se connaître.

Les hommes étaient naturellement égaux entre eux, tout comme les animaux d'une même espèce, c'est cette altération sociale, inégalement répartie, qui est à l'origine de leur présente inégalité.

ANALYSE

Une question de l'Académie de Dijon fournit à Rousseau l'occasion de s'interroger sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes. Les causes en sont pour lui exclusivement sociales. A l'état de nature, les hommes étaient égaux entre eux autant que les animaux d'une même espèce. C'est la vie en société — l'auteur,

avec force, la compare à une violente érosion — qui a provoqué le dérèglement d'une nature humaine autrefois dotée d'une sûreté et d'une maîtrise divines. Cette altération, répartie inégalement sur l'espèce humaine, a créé l'inégalité.

Rousseau accuse enfin la difficulté de son projet en soulignant que plus l'homme progresse, plus il s'éloigne de sa nature originelle, donc des moyens de la connaître.

DÉVELOPPEMENT

Idée choisie :

« Ce qu'il y a de plus cruel encore, c'est que tous les progrès de l'espèce humaine l'éloignant sans cesse de son état primitif, plus nous accumulons de nouvelles connaissances, plus nous nous ôtons les moyens d'acquérir la plus importante de toutes. »

Plan du devoir :

a) L'homme s'éloigne de son état primitif.
b) Mais comment définir et situer cet état primitif?
c) La nature humaine est une nature en devenir. Il n'y a pas altération mais évolution.

Rédaction du devoir :

« Connais-toi toi-même! » Ce précepte qui a guidé de tous temps la pensée des moralistes, Rousseau nous en dit la difficulté d'application. Même, au début de son « Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes », il énonce ce paradoxe : plus l'homme possède de connaissances, plus il lui est difficile de se connaître.

Se connaître c'est-à-dire, d'après Jean-Jacques, retrouver cet « état primitif » qui était celui de l'homme avant que la vie en société ne vienne l'altérer.

L'évolution de l'humanité au cours des âges est indéniable. Mais où placer cet « état primitif » dont parle J.-J. Rousseau, et surtout peut-on réellement dire, au siècle de la greffe du cœur et de la psychanalyse, qu'en progressant dans les sciences et les techniques l'homme perd les moyens de se connaître?

L'homme n'a cessé de changer assurément, et d'abord de changer physiquement. Il suffit de se promener dans un musée consacré au Moyen Age pour constater que seuls des nains pourraient aujourd'hui enfiler les armures ou chausser les bottes des hommes d'alors. D'après les études des vestiges archéologiques — par exemple les inscriptions sur les murs des cavernes —, nous sommes en mesure de nous représenter les différents stades par

lesquels est passée l'humanité : sinanthrope, pitécanthrope, etc. De la même manière nous pouvons étudier, parallèle à la progression des techniques de domination de la nature, l'évolution des mentalités : les tabous peu à peu disparaissent; les grandes paniques collectives, telle la terreur de l'an mille, n'ont plus cours aujourd'hui.

Rousseau énonce donc une évidence quand il parle de ce changement et de la difficulté qu'il y aurait à retrouver l'état primitif. Mais où fixer cet état primitif? Rousseau ne le précise pas. Pour lui, le point de départ est donné tout naturellement par la création (cf. « son auteur »). Le chercheur moderne en revanche verra là une difficulté presque insurmontable. Les découvertes scientifiques sur les ascendances de l'humanité ont fait surgir des difficultés que Rousseau ne pouvait pas soupçonner. Peut-on arbitrairement, aujourd'hui, décider du moment auquel le singe s'arrête et l'homme commence? et dans ce cas quel événement marquera le début de l'altération sociale?

N'est-ce pas plutôt cette organisation de l'homme en société qui a fait de lui un homme à part entière? Il est permis à présent de le penser. C'est en progressant dans tous les domaines que l'humanité se construit, et en même temps qu'elle se donne les moyens de se connaître. Sans aucun doute, les progrès de l'anthropologie, de l'ethnologie, et de l'école psychanalytique ont marqué un progrès décisif dans ce domaine.

Il semble donc que l'hypothèse de travail que nous propose J.-J. Rousseau — un point de départ fixe suivi d'une altération constante — soit fortement contestable aujourd'hui. La nature humaine est une nature en mouvement, en devenir; elle se construit progressivement, par l'acquisition de connaissances qui lui permettent de toujours mieux comprendre et utiliser la nature. Et la connaissance de soi n'est pas séparable de cette progression toujours accrue qui caractérise la démarche de l'humanité.

COMMENT FAIRE UN COMMENTAIRE COMPOSÉ

I. Faire un commentaire composé, c'est
— lire attentivement le texte;
— en faire une explication ligne à ligne;
— relire le texte en essayant de démêler ses principales lignes de force;
— réordonner tous les éléments qu'a apporté l'explication mot à mot suivant ces grandes lignes;
— donner une direction à la copie qui permette d'articuler ses parties;
— bref, rendre compte du texte dans ses moindres détails d'une façon ordonnée et dynamique.

II. Le travail de préparation :

a) Avant l'examen : Il est indispensable de lire beaucoup de textes. Mais pas n'importe lesquels. Si le résumé prend en général pour point de départ des textes journalistiques ou des textes idéologiques d'actualité en traitant de problèmes d'actualité, le commentaire composé part d'un texte qui généralement appartient à la « tradition littéraire ». Il est donc bon pour s'y préparer de lire des textes qui sont reconnus par la tradition comme textes littéraires. Il serait également utile de lire un certain nombre d'ouvrages critiques généraux qui se posent des problèmes à propos de ces questions de littérature.

b) Pendant l'épreuve : Le souci constant qui doit vous animer, est de rendre compte du texte, c'est-à-dire de montrer au correcteur que vous avez bien lu ce texte-là et non un autre, que vous avez compris ce qu'il disait et en quoi il le disait d'une manière qui le distinguait de tous les autres textes. C'est pourquoi il n'est pas bon de vous empresser de ramener le texte qu'on vous propose à des problèmes généraux dans lesquels il s'inscrit. S'il aborde un grand problème que mille autres textes traitent, ce qui importe c'est moins ce qui le rapproche de tous ces textes que ce qui l'en distingue. Les parties de votre commentaire doivent donc moins être un catalogue des thèmes qui sont abordés dans le texte, que la mise en valeur sous un titre, une rubrique définie par un mot de la manière particulière dont ces thèmes sont traités.

Enfin, n'oubliez pas de vous relire, de corriger vos fautes d'orthographe, de soigner vos transitions et l'enchaînement de vos idées. Une copie réussie est une copie où le raisonnement est aisé à suivre et où les idées s'enchaînent sans heurts, sans à-coups, sans sautes dans le développement.

II. — COMMENTAIRES COMPOSÉS

6. LILLE

ÉPREUVE ANTICIPÉE, SEPTEMBRE 1974

La fête étrange

Il entra dans une pièce silencieuse qui était une salle à manger éclairée par une lampe à suspension. Là aussi c'était fête, mais fête pour les petits enfants.

Les uns, assis sur des poufs, feuilletaient des albums ouverts sur leurs genoux; d'autres étaient accroupis par terre devant une chaise et, gravement, ils faisaient sur le siège un étalage d'images; d'autres, auprès du feu, ne disaient rien, ne faisaient rien, mais ils écoutaient au loin, dans l'immense demeure, la rumeur de la fête.

Une porte de cette salle à manger était grande ouverte. On entendait dans la pièce attenante jouer du piano. Meaulnes avança curieusement la tête. C'était une sorte de petit salon-parloir; une femme ou une jeune fille, un grand manteau marron jeté sur ses épaules, tournait le dos, jouant très doucement des airs de rondes ou de chansonnettes. Sur le divan, tout à côté, six ou sept petits garçons et petites filles rangés comme sur une image, sages comme le sont les enfants lorsqu'il se fait tard, écoutaient. De temps en temps seulement, l'un d'eux, arc-bouté sur les poignets, se soulevait, glissait à terre et passait dans la salle à manger : un de ceux qui avaient fini de regarder les images venait prendre sa place...

Après cette fête où tout était charmant, mais fiévreux et fou, où lui-même avait si follement poursuivi le grand pierrot, Meaulnes se trouvait là plongé dans le bonheur le plus calme du monde.

Sans bruit, tandis que la jeune fille continuait à jouer, il retourna s'asseoir dans la salle à manger, et, ouvrant un des gros livres rouges épars sur la table, il commença distraitement à lire.

Presque aussitôt un des petits qui étaient par terre s'approcha, se pendit à son bras et grimpa sur son genou pour regarder en

même temps que lui; un autre en fit autant de l'autre côté. Alors ce fut un rêve comme son rêve de jadis. Il put imaginer longuement qu'il était dans sa propre maison, marié, un beau soir, et que cet être charmant et inconnu qui jouait du piano, près de lui, c'était sa femme...

ALAIN-FOURNIER.

L'écolier Augustin Meaulnes, « le Grand Meaulnes », parti faire une course en carriole, s'égare dans la Sologne, pays de bois, de ruisseaux, de prairies, et arrive dans un domaine mystérieux, où se trouve un château plein de gens inconnus; il s'y tient une fête étrange dont nous n'avons ici qu'un petit épisode.

En un commentaire composé, vous direz si vous êtes sensible à ce tableau du bonheur. Vous vous efforcerez de dégager les divers éléments qui font la poésie de ce passage.

Conseils.

Il faut profiter de tous les éléments fournis par l'énoncé. Un sujet forme un tout et l'examinateur préférera la copie d'un élève qui tire profit de tous les renseignements qui lui sont donnés à celle d'un autre qui, ayant lu l'ouvrage, ou feignant de l'avoir lu, tentera d'étaler sa culture en négligeant plusieurs aspects du texte fourni. Ici, l'élève se servira à son grand bénéfice :

1°) Du résumé succinct qui suit le texte et qui, dans son prosaïsme voulu, forme un contraste saisissant avec lui et détermine ainsi sa « couleur ».

2°) Des différents aspects de la « fête étrange » suggérés par le quatrième paragraphe. Peu importe de ne pas savoir à quoi renvoie l'épisode de la poursuite du « grand pierrot »; mieux vaut avouer sincèrement son ignorance; car il n'est pas demandé au candidat d'avoir des connaissances encyclopédiques. En revanche, on lui reprocherait de ne pas signaler nettement que le quatrième paragraphe fait allusion à un moment différent, qui éclaire par comparaison les caractères variés de la scène décrite ici.

Quel que soit le texte commenté, il faut recenser consciencieusement les éléments développés par l'auteur, mais surtout apporter une grande attention à ceux qu'il laisse délibérément dans l'ombre. Ici, la recherche des renseignements absents jouera un rôle essentiel dans l'analyse des procédés employés par Alain-Fournier pour évoquer le rêve, l'imaginaire, le féerique. Dans un texte polémique, par exemple, il faudrait relever soigneusement les arguments laissés de côté par l'auteur, les raccourcis mal justifiés par la logique. Pour procéder à cette recherche, il faut se donner une méthode. Pour le texte proposé, on pourra se demander quelles sensations sont utilisées principalement, quelles autres sont complètement absentes; ce qui justifie les actions des personnages, etc.

L'énoncé n'indique pas mécaniquement le plan du commentaire. Mais il propose deux directions qu'il conviendra de suivre, tout en attachant une grande importance à la composition, comme on prend soin, une fois de plus, de le rappeler.

Lectures.

ALAIN-FOURNIER : *Le Grand Meaulnes.*
CLÉMENT BORGAL : *Alain-Fournier* (1955).
BAUDELAIRE : *Les Fleurs du Mal, LXII, Moesta et errabunda.*
NERVAL : *Sylvie* (principalement chapitres II, IV et VI).

SUJET DÉVELOPPÉ

Introduction

... Mais le vert paradis des amours enfantines,
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
Les violons vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
— Mais le vert paradis des amours enfantines...

C'est vers un bonheur de rêve, vers une enfance recréée que nous entraîne Baudelaire dans *Moesta et Errabunda,* un poème des *Fleurs du Mal.* C'est au contraire à un bonheur bien réel, à une fête dont il nous décrit les différents moments que nous convie Alain-Fournier lorsqu'il raconte la « Fête étrange » dans *Le Grand Meaulnes.* Pourtant, ce n'est pas une sèche narration qu'il nous offre. Lui aussi, il fait œuvre poétique et c'est par des procédés poétiques qu'il nous ouvre les portes d'un monde merveilleux. Aussi, malgré la différence de forme et de perspective il nous présente, comme Baudelaire, un tableau très particulier du bonheur dont chacun peut se demander, au gré de sa propre sensibilité, s'il est l'idéal d'un adolescent ou le rêve nostalgique d'un adulte.

Développement

Augustin Meaulnes, un jeune paysan, vit comme pensionnaire dans une petite école de campagne une existence simple et monotone. A son ami François, le fils de l'instituteur, qui est le narrateur du roman, il insuffle le goût de l'aventure. S'étant perdu un jour qu'il va chercher des voyageurs à Vierzon, il arrive à un château apparemment abandonné où se déroule une fête.

La scène à laquelle nous assistons ici est la partie centrale du récit du séjour de Meaulnes dans le château mystérieux. C'est aussi celle où Alain-Fournier a cherché le plus à donner une impression de merveilleux, à créer une image de rêve. Ce caractère merveilleux est encore ressenti davantage par contraste avec le reste du roman, avec la vie rustique de Meaulnes et de ses camarades à l'école de Sainte-Agathe, comme on le voit dans le bref résumé de l'énoncé qui rappelle la pittoresque « course en carriole » et trace le décor naturel de la scène : la Sologne, pays de bois, de ruisseaux, de prairies. Tout détail matériel ou prosaïque, au contraire, est exclu du texte expliqué, et c'est cette imprécision même qui, en laissant courir l'imagination de chacun, crée un halo de mystère autour de la scène, et lui donne une allure poétique. Ainsi la seule description du château où se déroule la fête, dans le courant de cette page, tient en deux mots : « immense demeure » qui, tant par leur sonorité sourde que par leur imprécision créent une atmosphère d'infini et de mystère. Au total, les mots désignant des objets précis sont très peu nombreux; de plus, leur caractère aujourd'hui désuet accentue encore pour nous leur potentiel poétique : la lampe à suspension (une lampe à pétrole), les poufs sur lesquels sont assis les enfants, les images qu'ils regardent, les vieux livres rouges qu'ils feuillettent. Ailleurs, l'auteur enlève aux réalités leur caractère prosaïque en les détournant de leur rôle utilitaire banal : ainsi la salle à manger sert en réalité de pièce de lecture; et si l'on lit le texte attentivement, les détails saugrenus ne manquent pas : y a-t-il quelque vraisemblance à voir une femme ou une jeune fille jouer ainsi du piano pour des enfants, jouer surtout des rondes et des chansonnettes pour des enfants qui ne dansent ni ne chantent; et pourquoi porte-t-elle un manteau sur ses épaules? Est-il naturel de voir des enfants aussi sages et qui observent un circuit aussi rigoureux du salon à la salle à manger et réciproquement? Voilà autant de détails qui font échapper cet épisode de la « fête étrange » aux lois habituelles du récit romanesque.

Une étude des diverses sensations exprimées dans ce passage est également très révélatrice. Si l'absence du goût et de l'odorat n'a rien d'exceptionnel, l'absence du toucher est plus inhabituelle : aucune matière n'est précisée, point de sensations de chaud ni de froid, de douceur ni de dureté. Le petit nombre des objets a déjà été noté, mais il faut ajouter que leur description est totalement inexistante, et que la scène est peinte sans lumière vive (éclairage sans violence de la lampe à pétrole et, sans doute, du feu) et sans couleurs : à peine peut-on relever le marron du manteau, couleur neutre par excellence, et le rouge des livres. C'est pourtant le silence que l'auteur s'est surtout attaché à suggérer. La salle à manger est « silencieuse »; les enfants regardent livres et images sans bruit : il ne semble pas, d'après le texte, qu'ils prononcent la moindre parole; Meaulnes lui-même se déplace « sans bruit ». Les

seules sonorités que l'on puisse entendre sont celle du piano, mais dont la jeune fille joue « très doucement » et la « rumeur de la fête » sourde et imprécise. Voilà un élément que le lecteur ne perçoit pas consciemment lorsqu'il parcourt pour la première fois le texte mais qui, pourtant, impose à sa sensibilité une impression étrange, hors du commun, propre à la poésie.

Il faut ajouter à cela qu'aucun mouvement brutal, aucun geste rapide ne viennent troubler le calme immatériel de la scène. C'est l'occasion de rappeler que cette page n'est qu'un moment de la fête étrange. Le quatrième paragraphe du texte fait allusion à un épisode précédent au cours duquel Meaulnes avait cherché à rejoindre « le grand pierrot »; et l'auteur, en quelques mots, caractérise cette autre scène : tout y était « fiévreux et fou », et Meaulnes se livrait à une poursuite. Ici, par un contraste voulu, tous les mouvements sont estompés et ralentis. Malgré leur jeune âge, les petits enfants ne remuent guère : dans la salle à manger, les uns sont assis, d'autres accroupis et ils étalent « gravement » leurs images, c'est-à-dire sans brusquerie et d'un air sérieux, d'autres enfin sont immobiles; dans le petit salon-parloir, ils sont alignés sur un divan, « rangés », dit expressivement le texte, « comme sur une image » et sages; lorsque l'un d'eux veut quitter sa place, il ne saute pas sur le sol, ne bondit pas, ne court pas, il « se *soulève, glisse* à terre et *passe* » : ces trois verbes donnent bien le sentiment d'un mouvement sans à-coups, tranquille, presque irréel. La jeune fille au piano joue elle-même « très doucement » ce qui signifie à la fois *pianissimo* et sans presser le mouvement; d'ailleurs les morceaux qu'elle joue, rondes et chansonnettes, ne sont pas particulièrement rapides par nature. La scène culmine au moment où deux petits garçons viennent s'asseoir sur les genoux de Meaulnes : l'immobilité semble s'éterniser, se figer : le récit romanesque fait alors place à un *tableau;* l'auteur a à ce moment atteint les limites du genre, il ne peut pas aller plus loin au risque de retomber dans le prosaïsme : trois points de suspension laissent au lecteur le soin d'imaginer le reste et le chapitre s'arrête là.

Ainsi, sans rompre le cours du roman, l'auteur entraîne les lecteurs dans un monde qui n'appartient pas au vraisemblable et au rationnel romanesques. Ce monde est-il par lui-même poétique? Non pas : décors et acteurs ne sont pas différents dans cette page de la « fête étrange » et dans celles qui précèdent ou qui suivent; somme toute, c'est une réalité bien terre-à-terre, bien matérielle que l'auteur évoque. Mais ce sont les procédés littéraires qui diffèrent, c'est le style qui est poétique. Graduellement en effet l'auteur rompt avec le mode du récit employé dans le reste du roman pour nous présenter cette fête, qui est pourtant bien réelle, comme un rêve; car c'est du rêve que sont absents à la fois le rationnel, les détails précis, les couleurs et les sons. En dernière analyse, c'est là que réside le secret de la poésie de ce passage.

***

Bien entendu, un choix littéraire d'Alain-Fournier a seul décidé de cette transmutation de la réalité en vision onirique. Cependant, il convient de se rappeler que, dans la logique du roman, c'est Meaulnes qui, en raison de ses dispositions psychologiques, voit dans une scène bien réelle la matière d'un rêve. Les circonstances expliquent en partie cette aberration de la vision : seul « grand » parmi les petits enfants à qui cette partie de la fête est réservée, Meaulnes se trouve nécessairement isolé et contraint, comme dans un rêve, de rester uniquement spectateur. De plus, par un tour bien caractéristique du rêve, la jeune fille lui tourne le dos et lui reste donc mystérieusement inconnue. Meaulnes est d'abord plongé en étranger dans cette atmosphère onirique sans exprimer ses réactions, les trois premiers paragraphes ne sont que pure vision. Dans le quatrième paragraphe, le narrateur exprime le sentiment qui s'est cristallisé inconsciemment au contact de cette scène : « Meaulnes se trouvait là plongé dans le bonheur le plus calme du monde. » Au dernier paragraphe enfin, c'est une fois de plus un petit fait qui se trouve être générateur du sentiment : deux petits enfants viennent s'asseoir sur les genoux de Meaulnes. Alors le héros cesse d'être spectateur, il devient acteur de la scène et, à la faveur du choc que provoque ce changement de rôle, il assume consciemment la valeur onirique de cette scène : « Alors ce fut un rêve comme son rêve de jadis. Il put imaginer longuement qu'il était dans sa propre maison... » Ainsi ce passage, quoique poétique, garde parfaitement sa place au sein du roman parce que c'est la singularité psychologique du héros qui crée la poésie et que la peinture idyllique du bonheur n'est que la cristallisation du rêve éveillé de Meaulnes.

On peut, selon son propre tempérament, être plus ou moins sensible à ce tableau du bonheur. Il faut en tout cas en dégager les caractères. Ce bonheur, comme l'indique le narrateur, se signale par son calme (quatrième paragraphe); il s'oppose radicalement à toute exaltation héroïque, à la quête d'un idéal, au sacrifice de l'existence pour un grand dessein. Ce bonheur est familial et bourgeois : Meaulnes, au contact de ces enfants qui viennent s'asseoir sur ses genoux, rêve d'être un père de famille et un propriétaire (il rêve d'être « dans sa propre maison »). Ce bonheur enfin est conjugal mais non pas sexuel : Meaulnes rêve de mariage (« marié », « sa femme »), mais n'est nullement soumis au désir; la jeune fille, dans son rêve, continue de jouer du piano dans la pièce voisine et de lui être, dans tous les sens du terme, inconnue; son idéal se borne à l'agrément d'une vie domestique heureuse, où l'amour réciproque des époux, dont il n'est pas question, n'apparaît pas comme un élément primordial.

Chacun est libre de reconnaître ou de ne pas reconnaître ses

propres aspirations dans ce tableau qui est à la lettre idyllique et qui ne doit d'échapper à la banalité et à la fadeur qu'à la poésie du passage qui transfigure l'idéal de Meaulnes. Quoi qu'il en soit, on peut estimer qu'une telle conception a beaucoup moins de chances d'être le fait d'un adolescent comme Meaulnes que de l'auteur, Alain-Fournier, qui, à l'âge d'homme, puisqu'il avait vingt-sept ans quand fut publié le roman, a voulu rêver à un monde de pureté, à une enfance qui serait magiquement délivrée de ses tentations, de ses désirs, de ses problèmes, à un bonheur toujours plus idéalisé puisqu'irrémédiablement perdu.

Conclusion

Cet épisode de la « fête étrange » est justement célèbre car il est central dans *Le Grand Meaulnes* et très révélateur de l'art d'Alain-Fournier. Cette page en effet résume l'atmosphère irréelle qui règne dans le roman. Mais elle va plus loin, car elle montre comment, grâce à la parfaite maîtrise des procédés littéraires, l'auteur parvient à transfigurer une réalité en une vision onirique et poétique. Cependant, quelle que soit la virtuosité de l'auteur, cette page n'est pas une « pièce d'anthologie » surajoutée; bien au contraire, elle est un élément indispensable de l'unité romanesque, puisqu'elle détermine en partie le devenir du héros. Mieux, c'est la psychologie de Meaulnes qui semble, à elle seule, provoquer cette transfiguration du réel, au terme d'une longue cristallisation du sentiment que de petits faits, jouant le rôle de catalyseur, rendent soudain conscient. Car dans cette page, bien caractéristique de l'art de traduire un état d'âme, se déroule un cheminement lent et indécis à la limite de l'inconscient et du conscient. Pour Meaulnes, qui n'assume consciemment que son rêve, domaine de l'immatériel; pour l'auteur, qui investit l'idéal de son héros de sa propre nostalgie; pour le lecteur enfin, à qui la poésie de la vision fait oublier le caractère assez peu original du tableau réel, et les limites de l'idéal du héros. C'est à cette frontière ténue et poétique du conscient et de l'inconscient qu'Alain-Fournier, comme Baudelaire, suscite le « vert paradis des amours enfantines ».

7. DIJON

ÉPREUVE ANTICIPÉE, JUIN 1975

Je me souviens d'avoir passé une nuit délicieuse hors de la ville dans un chemin qui côtoyait le Rhône ou la Saône, car je ne me rappelle pas lequel des deux. Des jardins élevés en terrasses bordaient le chemin du côté opposé. Il avait fait très chaud ce jour-là; la soirée était charmante; la rosée humectait l'herbe flétrie; point de vent, une nuit tranquille; l'air était frais sans être froid; le soleil après son coucher avait laissé dans le ciel des vapeurs rouges dont la réflexion rendait l'eau couleur de rose; les arbres des terrasses étaient chargés de rossignols qui se répondaient l'un à l'autre. Je me promenais dans une sorte d'extase, livrant mes sens et mon cœur à la jouissance de tout cela, et soupirant seulement un peu du regret d'en jouir seul. Absorbé dans ma douce rêverie, je prolongeai fort avant dans la nuit ma promenade sans m'apercevoir que j'étais las. Je m'en aperçus enfin. Je me couchai voluptueusement sur la tablette d'une espèce de niche ou de fausse porte enfoncée dans un mur de terrasse; le ciel de mon lit était formé par les têtes des arbres; un rossignol était précisément au-dessus de moi; je m'endormis à son chant : mon sommeil fut doux, mon réveil le fut davantage. Il était grand jour : mes yeux en s'ouvrant virent l'eau, la verdure, un paysage admirable. Je me levai, me secouai, la faim me prit, je m'acheminai gaiement vers la ville, résolu à mettre à un bon déjeuner deux pièces de six blancs (1) qui me restaient encore. J'étais de si bonne humeur, que j'allais chantant tout le long du chemin.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions.*

Sous forme de commentaire composé, vous expliquerez ce texte en montrant comment le site et les circonstances concourent à créer chez l'auteur un sentiment de bonheur presque parfait.

Conseils.

Certes, il n'est pas demandé à l'élève de savoir replacer le texte dans les *Confessions* de Rousseau; cependant, il n'est pas inutile

(1) Pièce de petite monnaie.

de connaître la vie et surtout les idées de l'auteur, dont tous les écrits sont intimement liés et se rattachent à la même réflexion philosophique; on pourra approfondir ainsi le sens et les implications du texte.

On peut regretter que l'énoncé n'ait pas situé plus précisément le passage : le livre quatrième des *Confessions,* dont il est tiré, relate les événements des années 1730 et 1731. Rousseau a donc dix-huit ou dix-neuf ans. Il eût été intéressant de comparer son approche du bonheur dans cet épisode et dans les *Rêveries du Promeneur Solitaire,* qui relatent les dernières années de sa vie.

On se trouve ici devant un véritable poème en prose, et, sans séparer le fond de la forme, il faudra donc laisser une certaine place à l'étude du style, en insistant à la fois sur sa spontanéité et sur sa savante construction.

Lectures.

J.-J. ROUSSEAU : *Confessions, Rêveries* (Éd. de la Pléiade).

P. VAN TIEGHEM : *L'œuvre de J.-J. Rousseau* (Classiques France, Hachette).

D. MORNET : *Rousseau* (Hatier).

G. MAY : *Rousseau par lui-même* (Seuil).

J. STAROBINSKI : *J.-J. Rousseau; la transparence et l'obstacle* (Plon).

J. ERHARD : *L'idée de nature en France...* (S.E.V.P.E.N.).

R. MAUZI : *L'idée de bonheur... au XVIII^e siècle* (A. Colin).

Documents.

« Jeune, vigoureux, plein de santé, de sécurité, de confiance en moi et aux autres, j'étais dans ce court mais précieux moment de la vie où sa plénitude expansive étend pour ainsi dire notre être par toutes nos sensations, et embellit à nos yeux la nature entière du charme de notre existence » (*Confessions II*).

C'est un admirateur de Rousseau qui est censé parler : « Suivant de mon mieux le fil de ses méditations, j'y vis partout le développement de son grand principe que la nature a fait l'homme heureux et bon, mais que la société le déprave et le rend misérable... Il fallait qu'un homme se fût peint lui-même pour nous montrer ainsi l'homme primitif et, si l'auteur n'eût été aussi singulier que ses livres, jamais il ne les eût écrits... Si vous ne m'eussiez dépeint votre Jean-Jacques, j'aurais cru que l'homme naturel n'existait plus. *Rousseau Juge de Jean-Jacques. Dialogue troisième.*

SUJET DÉVELOPPÉ

Introduction

« J'ai dit à ma femme : Quand tu me verras bien malade et sans espérance d'en revenir, fais-moi porter au milieu d'une prairie : sa vue me guérira. » Ce propos de Rousseau dans ses dernières années, rapporté par Bernardin de Saint-Pierre, a valeur de symbole. Il montre que jusqu'à la fin de sa vie, Jean-Jacques a vécu dans un accord psychologique et philosophique profond avec la nature. Mais, s'il est possible dans les deux *Discours*, dans le *Contrat Social* de comprendre la place tenue par la nature dans son système philosophique, les *Confessions*, et ce depuis les premiers livres, nous révèlent comment le jeune Rousseau, pendant des moments de grande détresse, a pu découvrir le bonheur dans le sentiment de l'existence au sein de la nature, et s'abandonner à cet état mi-conscient, mi-inconscient qui fait l'essentiel des Promenades des *Rêveries du Promeneur Solitaire*.

Développement

Rousseau rompt en 1728 avec une enfance où les désagréments de toute sorte ont succédé au trop court bonheur de Bossey, près du pasteur Lambercier. Il devient un vagabond sans argent, errant de ville en ville à la recherche d'un improbable travail, participant parfois à des aventures rocambolesques. Séparé de son père depuis 1722, éloigné de Genève, sa patrie, pour laquelle sa tendresse ne se dément jamais, il abjure sans conviction le protestantisme, devient catholique à Turin, et se retrouve dramatiquement exilé, étranger parmi les siens. Le seul point d'attache de son cœur au cours de ces années, c'est Madame de Warens, qui l'a ébloui à Annecy, et a éveillé en lui un trouble attachement; mais, depuis plus de deux ans, Jean-Jacques n'a pas vu celle qu'il appelle « Maman ». Cette page se situe donc à un des moments les plus déshérités, d'une jeunesse errante, où Rousseau connaît la misère et la faim. Pourtant la détresse qui habite les quatre premiers livres des *Confessions*, à part quelques brefs moments d'illumination, lui permet de faire la plus fructueuse des expériences : celle des voyages à pied; non seulement il parcourt toute la Savoie, mais il va jusqu'à Turin, jusqu'à Paris. Pendant ces longs trajets, il réalise une union profonde avec la nature, qu'il rencontre seul à seule : « Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans les [voyages] que j'ai faits seul et à pied. » Ici Rousseau, qui a quitté Paris à la recherche de sa protectrice et attend des nouvelles à Lyon, est à bout de ressources : « J'aimais mieux employer quelques sols qui

me restaient à payer mon pain que mon gîte. » Telle est la situation précise de cette page.

Étudions d'abord la technique de la description. Le ton du passage est donné dès la première ligne : c'est le charme délicieux d'une nuit à la belle étoile que Rousseau va décrire. Deux traits en apparence contradictoires nous frappent d'abord; d'une part, la description est précise, les détails nombreux, pittoresques et concrets; d'autre part pourtant, tout n'est ici que souvenir, comme en témoignent « je me souviens », « je ne me rappelle pas » et les temps du récit : imparfait, passé simple et plus-que-parfait, car de nombreuses années séparent cet épisode de la rédaction des *Confessions*. Ce double caractère prouve à la fois l'importance de la mémoire pour Rousseau et aussi, paradoxalement, l'authenticité de son expérience. Le besoin de se rappeler les moments heureux de son existence est souvent répété; on peut citer cet autre passage des *Confessions :* « Ah le seul souvenir [des moments de bonheur] rend encore à mon cœur une volupté pure dont j'ai besoin pour ranimer mon courage, et soutenir les ennuis du reste de mes ans. » Mais Rousseau ne prétend pas comme Lamartine « ce chant me monta du cœur aux lèvres » et qu'il rédigea la page sur-le-champ. Une telle attitude paraît d'ailleurs toujours bien suspecte : peut-on imaginer qu'au moment où il ressent une forte impression, un sentiment profond, l'auteur s'empresse de confier à l'écriture ses sentiments les plus intimes, de « faire de la littérature »? On remarque que tous les poètes romantiques qui ont prétendu le faire (Lamartine, Chateaubriand, Hugo, par exemple) ont en réalité longuement travaillé leurs œuvres ou antidaté des pièces composées après coup. Rousseau, pour sa part, a la franchise de reconnaître que l'émotion, trop forte, l'a envahi tout entier et privé du désir d'écrire : « Pourquoi m'ôter le charme actuel de la jouissance pour dire à d'autres que j'avais joui? Que m'importaient des lecteurs, un public et toute la terre, tandis que je planais dans le Ciel? D'ailleurs, portais-je avec moi du papier, des plumes? »

Cette sincérité familière rend plus sensible au lecteur la sensualité revécue du passage qui, avec l' « idylle des cerises » illumine le *livre IV*.

Quelques mots dépeignent directement le sentiment du bonheur : « Une nuit délicieuse », « la jouissance », « voluptueusement », « mon sommeil fut doux », « un paysage admirable », « je m'acheminai gaiement », « j'étais de si bonne humeur ». Pourtant, c'est la fraîcheur des sensations qui contribue essentiellement à créer cette atmosphère de bonheur. Toute la première partie du texte jusqu'à « que j'étais las », et mise à part la première phrase qui sert d'introduction au passage, n'est que sensation : le « je » de l'auteur s'efface et c'est la nature qui devient sujet, qui acquiert le statut d'un personnage. Point de mots recherchés; la sincérité et la sensualité instinctives de la vision s'expriment de façon très

simple et en font seules la poésie heureuse. Après une brève description du site, ce sont les sensations atmosphériques qui dominent d'abord. Il faut remarquer que les notations sont classées en quatre paires successives qui comportent chacune un terme négatif (déplaisant) et un terme positif (plaisant). Les premiers : *très chaud; herbe flétrie; vent; froid* forment évidemment un contraste avec les seconds : *soirée charmante; rosée; nuit tranquille; frais.* Une telle écriture pourrait sembler très oratoire si les termes négatifs et positifs se succédaient de façon immuable. En réalité, le tableau suivant révèle une disposition beaucoup plus subtile :

très chaud	N
soirée charmante	P
rosée	P
herbe flétrie	N
vent	N
nuit tranquille	P
frais	P
froid	N

Les termes sont donc agencés comme les rimes des quatrains d'un sonnet et surtout dans une composition très fermée sur elle-même. Après ces notations atmosphériques, une phrase est consacrée aux couleurs : *soleil après son coucher, vapeurs rouges, eau couleur de rose;* le ton y est plus lyrique en même temps que la phrase s'allonge. Une troisième phrase ajoute les sons aux couleurs, en évoquant le chant des rossignols; elle obéit elle aussi à une division ternaire : *arbres, terrasses, rossignols.* Ainsi cette description reproduit par le rythme l'agencement des vers d'un sonnet, recréant dans une prose poétique la perfection de sa forme à la fois complète et resserrée. Notons également que la première partie du texte se termine comme elle a commencé avec une allusion aux jardins en terrasses. Les rappels lexicaux ne manquent pas, peut-on ajouter, entre cette première description et le paysage tel qu'il apparaît à Jean-Jacques lors de son réveil : l'*herbe flétrie* est devenue *verdure, mes yeux virent l'eau* renvoie à l'*eau couleur de rose* du soir, et la dernière phrase clôt l'épisode en ramenant le vagabond sur le *chemin* déjà évoqué dans la première.

Une telle analyse stylistique n'est pas une fin en soi : elle doit expliquer comment la forme contribue à enrichir le sens du passage. Elle est ici particulièrement fructueuse, car elle révèle le contrepoint délicat qui existe entre la pure sensation et le sentiment qui s'infiltre inconsciemment dans l'esprit du narrateur et, grâce à lui, du lecteur. En effet, la sensation immédiatement perçue est très simple : celle de la fraîcheur réparatrice après une chaude journée; mais en profondeur se construit l'image d'une

nature amie, harmonieusement construite, où tous les éléments se répondent, refermée sur elle-même, prête à accueillir l'homme de la nature qu'est Rousseau comme une mère. La valeur de la *niche* dans laquelle il passe la nuit est symbolique à ce titre. De plus, nous saisissons ce qu'est un poème en prose : la redécouverte par des moyens rythmiques ou harmoniques des formes de la poésie.

Ce statut particulier de la nature explique la composition du passage. La nature apparaît d'abord seule, parée de tous ses charmes; c'est un décor à la fois matériel et psychologique qui se dresse. L'entrée en scène du narrateur, longuement attendue après cette description n'est que plus saisissante. En effet, alors que le texte est partagé nettement en deux parties par les temps des verbes — première partie à l'imparfait et au plus-que-parfait, temps de la description, de la durée; deuxième partie au passé simple, temps du récit — la réapparition du narrateur se fait non pas au passé simple temps du récit, mais à l'imparfait, temps de la durée : *je me promenais* et se continue sans référence temporelle précise par un passé simple de sens duratif : *je prolongeai fort avant dans la nuit ma promenade*, ce qui tend à faire du narrateur non pas un acteur privilégié, mais un élément parmi d'autres dans la nature : Rousseau ne se présente pas d'emblée comme un être autonome, capable d'imposer son temps, donc sa volonté, mais plutôt comme participant d'un complexe ordre naturel. Il faut d'ailleurs noter la grande ambiguïté qui règne sur la phrase où réapparaît le narrateur : *je me promenais dans...* laisse attendre un complément circonstanciel de lieu, or c'est un complément circonstanciel de manière *dans une sorte d'extase* qui vient à sa place, révélant de façon inattendue, et donc frappante, la dimension merveilleuse du passage. Nature merveilleuse, magique, ainsi peut-on bien résumer le tableau resté vivant dans la mémoire de Rousseau.

***

Mais une telle page est porteuse d'une signification beaucoup plus profonde. En effet aucun paysage aussi beau soit-il, — et celui-ci ne semble en rien exceptionnel — ne peut expliquer l'extase d'un adolescent, l'extase étant principalement, et surtout dans la langue du XVIII^e siècle, une attitude religieuse et mystique. Il faut donc étudier ici les dispositions psychologiques de Rousseau et leurs relations avec la philosophie de l'auteur des deux *Discours*.

On est d'abord frappé de la ressemblance entre l'atmosphère de cette page, qui rappelle des événements survenus alors que Rousseau n'a que dix-neuf ans, même si la rédaction est bien plus tardive, et les *Rêveries du Promeneur solitaire*, qui datent des dernières années de sa vie. On peut lire, à titre d'exemple, dans la *Cinquième Promenade :* « m'étendant de tout mon long dans le

bateau les yeux tournés vers le ciel, je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries confuses mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant ne laissaient pas d'être à mon gré cent fois préférables à tout ce que j'avais trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie ». L'attitude n'est pas différente ici. Rousseau semble n'être à aucun moment responsable de son comportement. C'est la nature qui est dépeinte la première, comme un personnage, et le vagabond, dans une attitude extatique, ne peut qu'abdiquer sa liberté. Les termes ne manquent pas pour exprimer cette totale réceptivité où la sensibilité prend le relais de l'intelligence : « livrant mes sens et mon cœur », « absorbé dans ma douce rêverie », « sans m'apercevoir que j'étais las ». Nulle imagination, point de rêve pendant le rêve du vagabond devenu momentanément non-pensant, comme si toute possibilité de conscience était assujettie à la sensibilité. Pourquoi d'ailleurs l'appeler vagabond? Le dénuement de sa situation est bien oublié et c'est de promenade qu'il parle de lui-même : « je me promenais », « je prolongeai ma promenade » comme à l'époque des *Rêveries*. Ce texte est donc important car il prouve que la *rêverie* qui permettait à Rousseau, délibérément, d'oublier les batailles philosophiques et ses ennemis, réels ou imaginaires, dans les dernières années de sa vie, il la connaissait déjà au terme de son adolescence, et oubliait grâce à elle sa misère et l'incertitude de son avenir, pour ne plus ressentir que le pur bonheur de la jouissance de la nature. Il est d'ailleurs troublant de constater que Rousseau relate des sensations très similaires dans la *Deuxième Promenade*, après l'accident qui l'a fait s'évanouir : « La nuit s'avançait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie. »

Une précision s'impose cependant. L'oubli des grandes douleurs par le sentiment de la nature est un thème, voire un poncif, du Romantisme. Dans *le Lac*, Lamartine, après avoir constaté avec désespoir l'impossibilité pour l'homme d'échapper au cours du temps :

> Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
> Jeter l'ancre un seul jour?

s'adresse à la nature, immortelle et apparemment insensible, mais dans laquelle il retrouve ses émotions d'homme, pour lui demander de ne pas perdre le souvenir de son amour :

> Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
> Que les parfums légers de ton air embaumé,
> Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire
> Tout dise : « Ils ont aimé. »

Le sentiment de la nature peut sembler identique chez Lamartine et chez Rousseau. En réalité, ses modalités sont diamétralement opposées. Chez Lamartine en effet c'est le sentiment qui préexiste : la douleur d'un amour rendu impossible par la maladie; brisé, le poète cherche dans la nature une confidente, une amie, et son lyrisme n'est pas spontané, il n'est que la rançon du désespoir et une création de l'esprit. Chez Rousseau au contraire, le sentiment de la nature est premier; il s'impose de façon irrépressible et c'est lui qui engendre un état d'âme chez le narrateur en le jetant dans l'extase. La nature n'est pas invoquée intellectuellement : Rousseau au contraire abdique son intelligence pour ne plus appartenir qu'à ses sensations. Le sentiment de la nature n'est pour lui ni un alibi ni un procédé poétique, c'est seulement un sentiment vécu et vrai. Ainsi se distinguent le sentiment de la nature de Rousseau et le sentiment de la nature des Romantiques; pour le premier, il s'agit de demander un état d'âme à la nature; pour les seconds, il s'agit de retrouver en elle l'écho de leurs sentiments.

Un autre trait différencie Rousseau et les Romantiques : chez ces derniers, la nostalgie, la mélancolie, les grandes passions déçues dominent; Rousseau au contraire sait être l'homme de la joie. Pour la sensibilité des hommes du XVIII^e siècle, les larmes sont fréquentes, mais elles trouvent leur source aussi bien dans le bonheur que dans la tristesse. Or cette scène s'achève dans une franche jovialité, comme en témoignent *gaiement, bonne humeur. J'allais chantant tout le long du chemin* et *la faim me prit* sont deux détails familiers et heureux qui n'appartiennent pas au registre habituel de la poésie romantique. La singularité du « préromantisme » de Rousseau s'exprime parfaitement dans cette page.

Restent à analyser les rapports qui existent entre une telle page, qui apparemment ne dépasse pas l'analyse psychologique, et la philosophie de Rousseau. En effet, à lire notre second document, extrait des *Dialogues,* on comprend que ses œuvres autobiographiques sont issues d'autre chose que du désir de justification de Rousseau atteint d'une folie de la persécution, d'ailleurs savamment attisée par ses détracteurs. Les *Confessions,* entre autres, sont la preuve d'un des grands thèmes de sa réflexion philosophique, à savoir que l'homme est corrompu par la Société. Dans l'état de nature, l'homme est bon, libre et heureux; il satisfait ses besoins sans vouloir le mal d'autrui. Mais dans la Société, la propriété crée l'inégalité entre les privilégiés et la masse, d'où la corruption des mœurs, l'asservissement et le malheur. Rousseau ne prétend à aucun moment que l'homme doive revenir à l'état bestial de sa nature primitive; mais il lui donne les moyens de retrouver la vertu, la liberté et le bonheur. Pour cela, il faut restaurer la Société : tel est le sens du *Contrat Social* et de *la Nouvelle Héloïse;* et il faut restaurer l'individu, à quoi tend *l'Émile.* Mais une telle restauration est-elle possible et

l'homme naturel peut-il exister en notre temps? Rousseau répond à ces questions en se peignant devant nous dans les *Confessions* et les *Rêveries*. C'est ce qu'explique l'admirateur français du *Dialogue troisième :* « D'où le peintre et l'apologiste de la nature aujourd'hui si défigurée et si calomniée peut-il avoir tiré son modèle, si ce n'est de son propre cœur? Il l'a décrite comme il se sentait lui-même. » Or tout dans cette page des *Confessions* correspond à la définition de l'homme naturel. Il est bon, au point que touché de pitié, un sentiment que Rousseau reconnaît à l'homme primitif, il regrette d'être seul à jouir d'un si beau spectacle. Il est libre d'aller où bon lui semble sans se soucier des autres ni de sa subsistance; l'argent même ne le rattache pas à la Société puisqu'il préfère dépenser moins de trois sous qui lui restent que d'économiser en pensant au lendemain. Il est heureux enfin, comme on l'a déjà souligné, et ce malgré les conditions particulièrement précaires et même dramatiques dans lesquelles se situe l'épisode.

Un seul point peut porter à litige : Rousseau a-t-il vraiment ressenti du regret de jouir seul de cette nuit à la belle étoile? La bonté de l'homme naturel, on le sait, n'est guère qu'un sentiment négatif : bien qu'égoïste, le primitif ne cherche pas à s'approprier plus que ne nécessitent ses besoins et il n'a aucun sentiment d'hostilité à l'égard de ses semblables; la sympathie qui le pousse vers eux n'est qu'exceptionnelle. Rousseau n'est guère différent si l'on en croit ses propres écrits. Peu d'amitiés, peu de sympathies l'ont attaché, même pendant sa jeunesse, alors que plus tard la folie lui a fait voir dans certains de ses amis les pires de ses persécuteurs. Dans une lettre à Malesherbes il écrit : « Je suis né avec un amour naturel pour la solitude »; dans les *Confessions* et les *Rêveries*, il rappelle souvent son « humeur solitaire et paresseuse »; dans la *Nouvelle Héloïse* il explique l'attitude peu sociable des hôtes de Clarens : « La compagnie, les visites et les sociétés extérieures ne trouvent guère ici de place. On fréquente les voisins assez pour entretenir un commerce agréable, trop peu pour s'y assujettir. Les hôtes sont toujours bienvenus et ne sont jamais désirés. On ne voit précisément qu'autant de monde qu'il faut pour se conserver le goût de la retraite. » D'ailleurs, est-il un sentiment plus individualiste que la jouissance de la nature dans la rêverie? Avant même qu'elle ne fût une fatalité pour lui sous la forme de sa chère retraite, la solitude a eu bien des charmes pour Rousseau, comme pour l'homme primitif, et l'on peut croire que la phrase inattendue de ce passage sur le regret d'être seul n'est qu'un repentir tardif, voire une réponse à ceux qui lui reprochaient son isolement, comme Diderot qui écrit : « L'homme insociable, ou celui qui s'exile volontairement du monde, et qui, rompant tout commerce avec la société, en abjure entièrement les devoirs, doit être sombre, triste, chagrin, et mal constitué.

Conclusion

L'intérêt de cette page varie selon la connaissance que l'on a de la vie et des œuvres de Jean-Jacques Rousseau. Cependant, même le lecteur le moins prévenu ne peut s'empêcher de reconnaître la sincérité de l'amour de la nature exprimé par Rousseau, tant ses impressions sont rapportées d'une manière simple et dans notre langue d'aujourd'hui. Ainsi, même à qui ignore les théories philosophiques de Rousseau, cette page, en particulier par sa construction, qui en fait un modèle de prose poétique, confère insensiblement l'idée que l'homme et la nature, lorsque rien ne vient s'interposer entre eux, vivent dans une entente parfaite qui confère à la créature le plus suave des bonheurs.

Dans la sensation comme dans l'expression, Rousseau a toujours recherché avant tout l'authenticité et, le premier, dans notre littérature, il a su donner à la nature une place primordiale. A ces titres divers, peut-être est-il, de tous les auteurs classiques, celui que les hommes de notre siècle doivent considérer comme le plus contemporain.

ANNALES VUIBERT de l'ORIENTATION

Devant la diversité des voies qui lui sont ouvertes, l'étudiant n'a pas toujours les moyens d'information qui lui permettraient de s'orienter en toute connaissance de cause.

Les **Annales de l'Orientation,** collection d'orientation **scolaire, universitaire** et **professionnelle, répondent à l'attente des jeunes** et de leurs parents **qui s'interrogent sur les enseignements** proposés, sur les **diplômes** et les **professions** auxquelles ils donnent accès.

10 FASCICULES A PARAITRE EN JANVIER 1976

Ecoles d'Ingénieurs :

- Formation générale ou militaire
- Agriculture et Industries connexes
- Chimie et Physique
- Mécanique, Electricité et Electrotechnique
- Bâtiment et Travaux publics ; Textile ; Aéronautique ; Météorologie.

Diplômes de l'Enseignement Technique :

- Agriculture
- Mécanique générale
- Mécanique automobile et spécialisée
- Bâtiment et Travaux publics
- Electricité, Electronique, Chimie et Physique.

Chaque fascicule : 48 pages, format 15 x 21 cm, broché ; Prix : **7,50 F**

POUR RECEVOIR UNE DOCUMENTATION, VEUILLEZ COMPLETER LE BON AU VERSO.

VUIBERT. 63, bd St-Germain, 75005 PARIS

DEMANDE
de
DOCUMENTATION

Je désire recevoir
une documentation sur les

ANNALES VUIBERT de l'ORIENTATION

Nom : _____

Fonction : _____

Adresse : _____

Code postal : _____

Ville : _____

BON A DÉCOUPER ET A RETOURNER, A :

VUIBERT, 63, bd St-Germain, 75005 PARIS

8. CLERMONT-FERRAND

BACCALAURÉAT, JUIN 1975

Commentaire composé :

LA PIPE AU POÈTE

Je suis la Pipe d'un poète,
Sa nourrice, et : j'endors sa Bête.

Quand ses chimères éborgnées
Viennent se heurter à son front,
Je fume... Et lui, dans son plafond,
Ne peut plus voir les araignées.

... Je lui fais un ciel, des nuages,
La mer, le désert, des mirages;
— Il laisse errer là son œil mort...

Et, quand lourde devient la nue,
Il croit voir une ombre connue,
— Et je sens mon tuyau qu'il mord...

— Un autre tourbillon délie
Son âme, son carcan, sa vie!
... Et je me sens m'éteindre. — Il dort —

.....

— Dors encor : la Bête est calmée,
File ton rêve jusqu'au bout...
Mon pauvre!... la fumée est tout,
— S'il est vrai que tout est fumée...

Tristan CORBIÈRE, *Les Amours jaunes* (1873).

N. B. Les majuscules, le soulignement, la ponctuation, y compris les points de suspension, sont de l'auteur.

Le discours fluctuant de la Pipe demande de votre part un commentaire souple et mené avec délicatesse.

Conseils.

1° Outre le sens proprement dit du poète, et intimement lié à lui, il faut tenir compte de l'originalité de la syntaxe et de la typographie : majuscules, points de suspension, syncope dans le discours, sont autant d'éléments constitutifs de ce poème.

2° Comme le recommande l'énoncé du sujet, il faut s'efforcer de conserver autant que possible, dans le commentaire, la souplesse et la fluidité du monologue de la pipe.

Lectures.

CORBIÈRE : *Les Amours Jaunes.*
BAUDELAIRE : *Les Fleurs du Mal.*
VERLAINE : *Correspondance avec Rimbaud.*
BAUDELAIRE : *Les Paradis artificiels.*
BALZAC : *La Cousine Bette.*
A. SONNENFELD : *L'œuvre poétique de Tristan Corbière.*

Documents.

BAUDELAIRE : La Pipe (LXVIII, in *Les Fleurs du Mal*).

JE SUIS LA PIPE D'UN AUTEUR

Quand il est comblé de douleur,
Je fume comme la chaumine
Où se prépare la cuisine
Pour le retour du laboureur.

J'enlace et je berce son âme
Dans le réseau mobile et bleu
Qui monte de ma bouche en feu,

Et je roule un puissant dictame
Qui charme son cœur et guérit
De ses fatigues son esprit.

PLAN DU DEVOIR

Introduction

a) Les amours jaunes et le désespoir de Tristan Corbière.

Ce qui, dans la vie du poète, peut être directement utile à la compréhension du texte, sera très brièvement énoncé ici.

b) L'idée générale du poème et son expression.

Ici se placera une présentation rapide du texte et de son originalité stylistique.

c) Annonce des thèmes choisis.
Il faut présenter son devoir, et bien entendu suivre le déroulement annoncé.

Développement

a) Le déroulement dramatique :
1) ponctué par des locutions temporelles;
2) l'idée d'habitude-présent itératif.

b) Lutte contre la Bête, illusion et réalité :
1) la Bête;
2) le monde de la fumée.

c) La Pipe et le Poète :
1) les liens amicaux;
2) le transfert du sujet.

Conclusion

a) Faire le point.
Rappeler l'essentiel des thèmes étudiés.

b) Élargir la vision.
Par exemple sur le thème du tabac dans la littérature.

DEVOIR RÉDIGÉ

Le poème est tiré du recueil *Les Amours Jaunes*, titre ambigu où transparaît déjà le malaise qui pèse sur la vie — et sur l'œuvre — d'Edmond-Joachim Corbière, dit Tristan. D'adolescent souffreteux qu'il était, Corbière devient, en 1862, partiellement infirme. La vie de marin dont il rêvait lui est désormais refusée. L'insatisfaction née de la distance entre ses aspirations et les contraintes de la réalité engendra un mal de vivre qui assombrit tous les textes des *Amours Jaunes*. Le poème *La Pipe* nous en offre une bonne illustration : grâce au tabac, le poète se procure l'évasion loin d'une réalité qui le blesse. En outre son originalité tient au fait que le poète, laissant la parole à la Pipe, a su, par différents procédés stylistiques, créer un discours si mobile et si fluctuant qu'il est difficile à structurer autant que la fumée. Ce discours sait cependant nous restituer, en un déroulement dramatique, l'histoire sans cesse recommencée d'une pipe et de « son » fumeur; l'histoire d'une victoire sur « la Bête » qui tourmente le poète, au fil du jeu dialectique de la réalité et de l'illusion. Enfin il faut noter que la parole est donnée — et laissée — à la Pipe. Quel rôle sera donc dévolu au poète?

« Je suis la Pipe d'un poète. »

Ce début n'est pas sans en rappeler vivement le début du poème de Baudelaire intitulé « la Pipe » :

« Je suis la Pipe d'un auteur. »

La ressemblance d'ailleurs ne s'arrête pas là; comme dans le poème de Baudelaire, diverses locutions inscrivent le texte dans un déroulement temporel :

« *Quand* ses chimères éborgnées »
« *Quand* il est comblé de douleur »
« Je lui fais un ciel, des nuages »
« J'enlace et je berce son âme »
« *Et*, quand lourde devient la nue »
« *Et* je roule un puissant dictame »

Sur ce *et* se clôt un petit drame, dont les péripéties se déroulent au rythme des volutes. En outre, le présent employé tout au long du texte, ainsi que l'introduction (v. 1 et 2) nous indiquent qu'il se renouvelle sans cesse : l'effet obtenu grâce au tabac est donc éphémère, éphémère la victoire du poète — ou de la Pipe.

Car c'est bien de victoire — donc de combat — qu'il s'agit. « La Bête est calmée », proclame la Pipe à la fin du texte. Cette Bête, cet ennemi dont la puissance est soulignée par une majuscule, le poète ne l'a pas définie. Elle procède sans doute de ces « chimères éborgnées » contre lesquelles il lutte. Le heurt de ces deux mots, l'adjectif familier venant là comme pour détruire ce que le substantif avait de noble, dit assez l'ironie de Tristan envers lui-même. Mais à ces Chimères la Bête ne se réduit pas. Elle n'est pas définie car elle est précisément l'indéfinissable, l'incontrôlable, toutes les pulsions et les aspirations sur lesquelles le poète n'a pas de prise et que faute de les satisfaire, il voudrait exorciser (d'où le *la*, article de la 3e personne qui tend à les détecter de lui) ou endormir, noyer dans le monde de la fumée.

Ce monde nous est restitué à merveille par le discours de la Pipe. Il est destiné à abolir toute vision triste (les araignées dans le plafond, qui, tout en nous rappelant celles du spleen baudelairien

« Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux »

évoquent aussi l'expression familière « avoir une araignée dans le plafond », encore une preuve de l'ironie amère de Corbière vis-à-vis de lui-même).

C'est un monde de défense, horizontal et clos (« je lui fais un ciel, des nuages, la mer »), stérile (« le désert »), morbide (« un autre tourbillon délie... sa vie »), un monde aussi où les arêtes nettes de la réalité disparaissent derrière les nuages de fumée — et cette fuite est rendue par les marges souples que créent au sein du poème les points de suspension — Corbière allant jusqu'à, en une ligne vide, laisser la place à la béatitude silencieuse du sommeil

(cf. aussi la majuscule de la Pipe, comparée à la minuscule du poète).

Au sein de ce monde, le poète lutte contre les souvenirs de la vie réelle, qui le font souffrir (« je sens mon tuyau qu'il mord ») mais qui, dans la fumée, deviennent fantômes (« il *croit* voir une *ombre* connue ») pour finalement s'évanouir dans une hébétude bienheureuse où toute contrainte disparaît :

« Un autre tourbillon délie
Son âme — son carcan — sa vie!
... Et je me sens m'éteindre. — Il dort — »

Il dort, il a sombré dans un rêve, et c'est la Pipe, avec des inflexions familières et apitoyées, qui veille sur lui (« Mon Pauvre » « Dors encore ») comme une nourrice dont il aurait tété le sein, ici assimilé au tuyau (« et je sens mon tuyau qu'il mord »). Cette image de la nourrice renvoie le poète à un état d'enfance, d'irresponsabilité heureuse. La parole, le pouvoir de décision, d'action, de création (« je lui *fais* un ciel »), est dévolue à la Pipe, le *Je* est celui de la Pipe, le poète étant désigné par la troisième personne, comme un être absent.

Le transfert du sujet, qui vient le basculer dans l'illusion montre bien à quel point Corbière s'abandonne, renonce à tout contrôle sur une réalité mauvaise.

A la Pipe revient encore le soin de conclure :

« ... la fumée est tout
— S'il est vrai que tout est fumée... »

Conclusion ambiguë, où s'insinue un doute (s'il est vrai...). Corbière, qui satisfait par le tabac son besoin d'une évasion dans un monde protecteur, doute maintenant si ce monde n'enferme pas toute la réalité. L'illusion protectrice se fait ainsi réalité bienheureuse, le cercle se dissout dans les points de suspension de la fumée, et avec lui le poème.

Ce texte des *Amours Jaunes* est plus qu'un pastiche du poème baudelairien. Il représente, contre l'aigreur et l'amertume de l'échec, l'une des solutions qui s'offrent à l'homme — et notre XX^e^ siècle n'a cessé, en textes et en chansons — de la célébrer : celle du refus de la réalité, du sommeil et de l'aveuglement volontaires, de la drogue enfin, conçue comme l'une des formes du voyage « n'importe où hors du monde ».

9. PARIS

BACCALAURÉAT, JUIN 1975

Un pâle soleil, un soleil irréel s'est levé sur les crêtes des vagues. Le grand corps de tristesse de la Bretagne sort des brumes, avec ses articulations dures, noueuses, lavées. Quelle côte solitaire! Sommes-nous donc parvenus si loin déjà? Le cri emportant des mouettes, si dépaysant, tombe du haut de leur royaume sauvage, agrandit l'étendue de ses prolongements rauques. Sur quelles perspectives peuvent s'ouvrir ces portiques de brumes, vaguement guirlandés d'oiseaux de mer — cette côte cuirassée?

Quelle étrange matinée, toute lancéolée de rayons pâles, errants, aveugles comme le pinceau d'un phare, qu'on voudrait prendre entre ses doigts. Quel temps de grave mystère, amorti, duveté de bancs d'ouate opaques, avec de longues échappées claires et bâillantes, comme les vitres irrégulières d'une maison de neige. Solitude désolée. L'eau froide et douce, si calme entre les gerçures des rochers, avec ses bestioles minuscules, ingénues. Le sable froid, lavé. Le sel gris et pur, qui récure cette sauvage carapace de toute souillure. On voudrait partir de là pour quelque voyage sans espérance, fouler pour la dernière fois, pour un grand départ, cette terre sans complaisance et sans accueil.

Comme ce sol supporte mal la vie, l'expulse. Ici on a pu, on a dû être plus exigeant qu'ailleurs sur les raisons qu'on a d'y rester, s'interroger plus pertinemment sur ses vraies chances.

Julien Gracq, *Un beau ténébreux* (1945).

Vous présenterez, de cette page extraite d'un roman de Julien Gracq et décrivant un matin en Bretagne, un commentaire composé. Il vous sera possible, par exemple, d'étudier les procédés de la description, d'en montrer le pouvoir d'évocation et de suggestion.

Conseils.

Ce texte nous présente la description d'un paysage breton. Mais une description écrite n'a jamais le caractère d'un tableau, figé une fois pour toutes et exposé à tous les yeux.

Il faut donc s'efforcer d'examiner, outre les procédés de la description, le déroulement temporel de celle-ci, et son aspect subjectif, c'est-à-dire s'interroger aussi sur les sentiments de celui qui nous dépeint ce tableau.

Lectures.

J.GRACQ :
Un Beau Ténébreux,
Au château d'Argol.
Le Rivage des Syrtes,
Cahiers de l'Herne sur Julien Gracq.
BALZAC : *Béatrix.*

PLAN DU DEVOIR

Introduction

a) Situation du passage
b) Idée générale
c) Thèmes développés ensuite

Développement

A *La description comme une symphonie*
1) clôtures et ouvertures-cadences
2) évolution du regard
3) procédés descriptifs-mystère et netteté

B *La description comme un adieu*
1) tristesse et négativité
2) échec dans l'approche
3) La Mort.

Conclusion

a) Bilan sur le texte
b) Situation dans l'œuvre de Gracq.

DEVOIR RÉDIGÉ

L'action du roman de Julien Gracq *Un Beau Ténébreux*, publié en 1945, se situe en Bretagne, où un petit groupe de jeunes gens entretenant des relations privilégiées vit dans un climat de tension angoissée. Tout au long du roman, la nature est omniprésente. Les descriptions de la côte, de la mer, se renouvellent sans cesse, comme se renouvellent les vagues, comme si l'auteur ne parvenait pas, par sa parole, à épuiser les richesses du paysage. La description que nous avons sous les yeux se situe vers la fin du roman, au milieu d'une conversation très tendue entre deux

personnages, et cette place ne lui a pas été conférée au hasard. Il semble que ce tableau ne soit pas un élément décoratif surajouté, mais une pièce maîtresse pour le déroulement de la partie qui se joue entre les personnages, pour la pensée de chacun.

Cette description peut donc être lue à deux niveaux : d'abord comme un tableau, qui nous rendrait parfaitement les sensations éprouvées par le spectateur devant ce lever de soleil dans la brume, mais aussi comme une tentative d'approche plus intime, plus personnelle, du narrateur au paysage.

La vision de cette côte bretonne que nous suggère le narrateur présente un double caractère, plastique en ce sens qu'elle nous peint un tableau, et musical par le déroulement temporel de la description, sa lente émergence, ses reprises « da capo » comme dans une symphonie. La première impression que donne le texte, c'est celle d'une succession de clôtures et d'ouvertures ou, pour parler le langage des musiciens, d'une succession de cadences. L'impression d'un discours qui toujours va se finir faute de trouver une prise sur son objet, mais qui toujours reprend. La première phrase déjà, par le jeu de ses sonorités en miroir, a l'air de se clore sur elle-même

un pâle soleil, un soleil irréel, s'est levé sur les crêtes des vagues.

a è è è é é ê ɛ

De même, dans la suite de la description, le texte ne progresse pas de façon continue, comme progresserait une rivière mais, à la manière des vagues venant battre un rivage, par saccades indépendantes. Les phrases ne prennent pas appui l'une sur l'autre : pas un seul mot de liaison dans ce texte; et la similitude même du début de nombre d'entre elles accentue leur ressemblance avec des vagues

Quelle côte solitaire
Quelle étrange matinée
Quel temps de grave mystère

Or cette succession sempiternelle n'engendre pas l'uniformité. Il y a dans ce texte un déroulement temporel; nous suivons le regard du spectateur à la découverte du paysage. C'est d'abord l'émergence de la côte, avec celle du soleil

« un pâle soleil... s'est levé / le grand corps... sort »

C'est d'abord l'étendue de ces rochers, de ce ciel, que Gracq suscite, en son absence de limites, son caractère infini

« sur quelles perspectives peuvent s'ouvrir... »

C'est enfin, quand l'œil, ivre de s'être perdu dans le jeu des lignes horizontales, s'abaisse, la peinture des détails, et jusqu'aux plus petits : « ses bestioles minuscules, ingénues ».

De même qu'il nous fait suivre le regard de Gérard, spectateur de ce tableau, Gracq nous fait partager ses impressions face au paysage, qui exerce sur lui un charme dû à un mélange de mystère et de netteté.

Mystère d'abord, auquel le spectateur se heurte dès le départ : « un soleil irréel ». Le corps de la Bretagne s'est enveloppé de brumes, le paysage tout entier n'est perçu qu'à travers un brouillard : « ces portiques de brumes ». Tout le vocabulaire employé par l'auteur, ses phrases interrogatives, sont destinées à nous faire ressentir cette impression d'étrangeté : « Sommes-nous donc parvenus si loin déjà? » « Quelle étrange matinée... » « Quel temps de grave mystère. » Il semble même parfois que les sens de l'homme soient impuissants à comprendre et à ressentir ce tableau, qu'il faudrait des moyens plus puissants et plus fins, inconnus. L'auteur opère donc un savant mélange de sensations : le cri des mouettes est emportant (participe qui suggère une action physique), il « agrandit l'étendue de ses prolongements rauques ». L'accouplement de mots appartenant à des domaines différents crée un complexe espace-son à la fois déroutant et enivrant pour qui l'imagine. L'espace emprunte l'acuité du son, qui à son tour s'élargit aux dimensions cosmiques — se fait créateur d'espace.

Ce monde mystérieux, embrumé, nous est cependant décrit avec la plus grande précision. C'est presque de la minutie, cette volonté entêtée du peintre qui est décidé à n'omettre aucun détail.

Gracq, placé devant un spectacle déroutant, inédit, ineffable, est décidé à le dire, à le comprendre, à l'exprimer. La prolifération des adjectifs autour des substantifs, les reprises

« un pâle soleil, un soleil irréel... »

« rayons pâles, errants, aveugles... »

« quel temps de grave mystère, amorti, duveté... »

Tout cela fait penser à une succession d'esquisses, d'efforts pour rendre la réalité, d'ébauches d'un peintre, dont aucune n'est parfaite, mais dont la juxtaposition pare l'œuvre.

Enfin l'auteur, s'il a su rendre exactement la vision, a su également évoquer le charme, au sens fort du terme, que le pays exerce sur lui. La description est ponctuée d'exclamations — sans point d'exclamation, cet enthousiasme du touriste — où l'étonnement le dispute à l'émerveillement. Le rythme des phrases est à la fois, comme la succession des vagues sur une grève, lancinant et sans monotonie. Gracq joue constamment sur les masses croissantes et sur l'accouplement des rythmes binaires et ternaires.

« (*a*) Le grand corps de tristesse de la Bretagne sont des brumes, (*b*) avec ses articulations dures (1), noueuses (2), lavées (3) »

« (1) le sable froid, (2) lavé »

« (A) Quel temps de grave mystère, amorti (1), duveté (2) de bancs d'ouate opaques, (B) avec de longues échappées claires (1), et bâillantes (2), (C) comme les vitres irrégulières d'une maison de neige »

Ce rythme répété confère à la description une musicalité accrue. Reprise des thèmes, émergence des solistes, tempo constant, c'est bien d'une symphonie qu'il s'agit.

Mais cette symphonie est écrite dans une tonalité mineure. Une impression de tristesse s'en dégage irrésistiblement. C'est d'abord l'aspect général du paysage dépeint : pas une couleur, pas un éclat dans ce pays de brumes. Tout est pâle, gris, les teintes sont froides comme le sable. C'est aussi le vocabulaire employé par le narrateur pour rendre ses impressions, vocabulaire négatif : la côte est solitaire, cuirassée. Le cri des mouettes est dépaysant, rauques ses prolongements, sauvage ce royaume où l'homme est absent, chassé semble-t-il par une hostilité ambiante : « Comme ce sol supporte mal la vie, l'expulse. » « Cette terre sans complaisance et sans accueil. »

La construction même du texte, l'aspect heurté, isolé, de la succession des phrases, est comme un reflet de cette hostilité. Cette terre qui refuse l'homme, il semble qu'elle échappe à tout effort de définition, qu'elle refuse de se couler dans les moules traditionnels de la syntaxe romanesque. En sont témoins les reprises de mots, on dirait presque les corrections, qui jalonnent le texte :

« un pâle *soleil*, un *soleil* irréel »

« quel temps de grave mystère, amorti, duveté »

En sont témoins aussi les rares comparaisons que risque Julien Gracq, qui, pour mieux nous dépeindre cette terre, nous offre des images impossibles : les portiques sont de brumes, impalpables, la maison est de neige, prête à se dissoudre, et on sait parfaitement qu'il est impossible de prendre le pinceau d'un phare entre ses doigts.

Témoin enfin la construction des phrases : très vite, dans le 2e paragraphe, la phrase classique laisse la place à l'exclamation pure, impuissante, à la phrase nue, sans verbe, constatation sans possibilité d'action :

Quel temps de grave mystère

Solitude désolée.

Paradoxalement, ce constat de tristesse et presque d'échec suscite chez le narrateur un désir. S'il n'a pas pu comprendre cette terre et s'en faire accepter, pas plus qu'il ne pourra jamais prendre entre ses doigts le pinceau d'un phare, l'immense pureté, l'exigence même de ce sol, et cet effort qu'il a exigé de lui, entraîne le désir d'un voyage qui devrait être le dernier, « sans espérance ». Le texte se termine sur une sorte de bilan négatif, de retour sur soi-même : l'auteur n'a jamais eu l'occasion de s'interroger sur les raisons de son existence; la Bretagne, ce bout du monde, en même temps qu'elle lui présente l'image d'une exigence insoupçonnée, semble le pousser en avant; cette pointe sauvage devient le seuil du « voyage sans espérance », de la Mort.

D'une aube irréelle au désir de mort, en quelques lignes, Julien Gracq a su nous peindre à la fois le caractère précis mais insaisissable d'une côte bretonne, et l'approche minutieuse et désespérée de celui qui la contemple. Par le jeu musical des

sonorités, par la gradation impressionniste des adjectifs, touche à touche, note à note, il a suscité une vision qui semblait devoir échapper à toute notation.

Bien plus qu'un cadre, cette description met en scène l'un des agents essentiels de l'intrigue, la nature toujours décrite, jamais possédée. La pointe bretonne va rejoindre ces terres privilégiées où l'homme est confronté à des exigences inconnues ailleurs, les étendues du Rivage des Syrtes et la forêt du Château d'Argol. Terres fuyantes, terres d'attente, terres profondément morbides où évoluent les personnages de Gracq en quête de quelque réponse : « Quelque chose approche : quelle surprise ! c'est la Mort? ce n'est que la mort. »

10. BORDEAUX

ÉPREUVE ANTICIPÉE, JUIN 1975

L'ANGOISSE

Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales,
Ni la solennité dolente des couchants.

Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales
Qu'étirent dans le ciel vide les cathédrales,
Et je vois du même œil les bons et les méchants.

Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie
Toute pensée, et quant à la vieille ironie,
L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus.

Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
Au brick perdu jouet du flux et du reflux,
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille.

P. VERLAINE, *Poèmes saturniens*, « Melancholia ».

Vous ferez de ce poème de jeunesse un commentaire composé. Vous pourrez par exemple mettre en lumière les divers moyens par lesquels Verlaine exprime les aspects de la tentation nihiliste à laquelle il était alors en proie.

Conseils.

1. En proposant d'étudier l'expression de la tentation nihiliste dans ce sonnet de Verlaine, le sujet offre une piste de lecture tout à fait claire, bien que nullement limitative puisqu'il précise : « Vous pourrez par exemple mettre en lumière... »
2. En fournissant aux candidats l'indication que le poème était une œuvre de jeunesse, le sujet offrait l'amorce d'une autre piste de lecture. C'est une vieille habitude universitaire que d'étudier les influences littéraires dans les écrits de jeunesse. Nous verrons qu'une telle étude n'était pas inutile ici.

Lectures.

P. VERLAINE : *Poèmes Saturniens, Fêtes Galantes, Romances sans Paroles,* etc. (Livre de Poche).

J. H. BORNECQUE : *Verlaine par lui-même* (Éd. du Seuil, 1966), *Les Poèmes Saturniens de P. Verlaine* (Nizet, 1967).

C. CUÉNOT : *Le Style de Verlaine* (C.D.U., 1962).

J. P. RICHARD : *Poésie et Profondeur* (Éd. du Seuil, 1955).

Documents.

« Dénouées les bandelettes rassurantes des doctrines « parnassiennes », nous voici face à face avec la poésie de rêve et de tourment qu'elles enserrent. Grâce à de multiples émulations, qui sont autant de cautions, il semblait que l'auteur s'ingéniât dans son premier livre à être autre chose que soi-même, et cependant le seul Verlaine y rôde, en tête à tête avec soi-même, avec ses rêves et ses peines, avec le décor familier où il les subit. Le poète Verlaine enregistre des inclinations dangereuses vers l'abîme, l'instabilité, l'angoisse, auxquelles l'artiste cherche des antidotes parce qu'officiellement l'homme veut être heureux et faire sagement carrière. Essais de fusion d'une réalité beaucoup plus vécue qu'on ne l'a dit, et de sa part d'irréel. Essais de conciliation entre l'harmonie intellectuelle et le désordre organique de l'être, entre l'harmonie musicale et le désordre organique des choses; recherche des moyens qui les désarment apparemment et permettent au poète ainsi qu'à l'homme de servir deux maîtres : tels apparaissent peu à peu les divers linéaments des *Poèmes Saturniens.* »

« (...) Au contraire, dans les *Poèmes Saturniens,* hantés par le manichéisme de leur auteur, secoués par la lutte sourde et sans merci entre son désir d'équilibre et un pessimisme congénital, son espoir de rédemption et la persuasion de sa « mauvaise étoile », règne, malgré les efforts de l'artiste Verlaine pour en nuancer l'apparence, une unité d'atmosphère que la bipolarité de l'inspiration ne fausse nullement, mais équilibre et nuance bien plutôt poème après poème. »

J. H. BORNECQUE,
Les Poèmes Saturniens de Paul Verlaine.

SUJET DÉVELOPPÉ

Introduction

Poèmes Saturniens, « Melancholia », « L'Angoisse », tels sont les trois « panneaux » qui bordent notre route au moment d'entamer

la lecture du sonnet de Verlaine qui termine la première partie de son premier recueil. Une telle insistance chez le poète, à multiplier les signes du malheur et de la tristesse indiquerait-elle la crainte de n'être pas bien compris? Redouterait-il qu'on ne le prît pas au sérieux celui qui parla un jour à un ami de « l'horreur de vivre »? L'ambiance littéraire de l'époque poussait sans doute à écrire, comme le fait Verlaine dans l' « Épilogue » des *Poèmes Saturniens :*

> « A nous qui ciselons les mots comme des coupes
> Et qui faisons des vers émus très froidement... »

Est-ce pour autant que disparaît la tentation « d'éparpiller son âme »? Entre Leconte de Lisle et Baudelaire, tel est Verlaine en 1866 : un jeune poète qui se cherche.

Développement

1. Le monde comme décor ou les souvenirs du Parnasse.

L'œil le moins attentif ne peut pas ne pas remarquer que les deux quatrains et le premier tercet du sonnet sont constitués d'une série d'énumérations. Verlaine a cherché par ces énumérations à rendre compte du « monde » de la manière sinon la plus exhaustive du moins la plus significative. Autrement dit, c'est la totalité d'un univers qu'il s'efforce de saisir en en nommant les traits les plus révélateurs. C'est très exactement une « vision du monde » qui nous est ainsi proposée : nous avons à la comprendre et à l'interpréter; ce sera pour nous la meilleure garantie d'une perception exacte des enjeux du poème.

Définir sa vision du monde, c'est pour Verlaine prendre position sur un certain nombre de questions qu'il nomme explicitement ou qu'il donne à entendre sous une formule métaphorique. Quels sont ces problèmes? La Nature (1er quatrain), l'Art (vers 5), l'Homme (vers 5), la Morale (vers 8), la Religion (vers 9), la Métaphysique (vers 9-10), et l'Amour (vers 11). Acceptons un instant de ne pas nous intéresser aux jugements que porte Verlaine sur chacune de ces questions et attachons-nous seulement à leur contenu. On dirait la table analytique singulièrement restrictive d'ailleurs, d'un manuel de philosophie : rien sur la vie sociale, sur le travail par exemple... D'où cette première et assez banale somme toute constatation que nous avons à faire à la vision du monde d'un intellectuel qui ne s'intéresse qu'à ce à quoi il est personnellement confronté. On ne peut cependant manquer d'être frappé par le fait que ces questions correspondent à peu près exactement à celles sur lesquelles a pris position dans les années 1860-1865 un groupe de poètes : les Parnassiens. La Nature, l'Art, l'Homme, la Religion, autant de notions figées derrière leurs majuscules qui

ont servi à constituer le « bréviaire » parnassien. On peut donc dire que dans le simple choix des questions qui vont lui permettre de définir sa vision du monde — et peu importe ici encore ce qu'il pense de ces notions — Verlaine est surdéterminé par les catégories parnassiennes : il voit le monde à travers les catégories du Parnasse. Pour autant Verlaine reprend-il à son compte le contenu de ces notions?

Le poème s'ouvre sur une apostrophe à la nature :

« Nature, rien de toi ne m'émeut... »

C'est toute une métaphysique qui passe dans ce qu'on aurait tort de réduire à la figure rhétorique de l'apostrophe. « S'adresser » à la nature, cela suppose en effet qu'elle soit un « objet homogène », placé à distance du sujet qui l'observe. Cela suppose que le sujet soit un observateur toujours à même de s'effacer dans la pure relation d'une observation à laquelle il ne prendrait point part. Le problème n'est pas pour nous ici de faire grief à Verlaine de se faire l'écho d'une théorie idéaliste de la connaissance, mais de bien souligner que cette théorie, exprimée telle quelle, fut celle des Parnassiens pour lesquels le sujet est placé devant la nature comme deux potiches l'une en face de l'autre sur une cheminée. La recherche de l'impassibilité en poésie, prônée par Leconte de Lisle est directement issue de ces principes philosophiques. C'est bien à cela que nous renvoie le « Nature, rien de toi ne m'émeut... » de Verlaine : l'homme, le poète est face à face avec la nature comme un observateur lointain et indifférent, objectif dirait Leconte de Lisle. La nature est un décor inerte dans le fond de la scène, « ... la Nature est vide... » lisons-nous dans les *Poèmes Antiques,* ou encore dans les *Poèmes Barbares :*

« La Nature se rit des souffrances humaines. »

Et c'est précisément cette conception de la nature comme décor inerte qui va conduire Verlaine à présenter dans le premier quatrain le « spectacle » de la nature comme une suite de tableaux. Évoquer la nature, ici pour Verlaine, c'est, comme pour les parnassiens, présenter une succession d'images closes sur elles-mêmes, figées comme celles des lanternes magiques, c'est énumérer une série de « clichés ». Et par clichés entendons aussi bien image morte qu'image banale parce que trop souvent utilisée. Tout le décor conventionnel de la nature est ainsi convoqué : de l'aube au couchant en passant par les champs cultivés, évoqués à travers le poncif de la fécondité « naturelle » de la terre qui permet de passer sous silence la réalité du travail agricole, de même que le monde des campagnes disparaît derrière cette très parnassienne « transposition d'art » qu'est l'évocation musicale et bucolique des « pastorales siciliennes ».

Il est important de remarquer que l'environnement littéraire qui permet à Verlaine de représenter la nature comme un

ensemble bien répertorié de petits tableaux, lui fait aussi adopter certains « tics » d'écriture caractéristiques du mouvement parnassien. Dans l'éclat des voyelles orales du vers 2 :

« ... l'écho vermeil des pastorales »,

dans la richesse des rimes : pastorales/aurorales, dans l'usage des assonances internes :

« ... la solennité dolente des couchants »,

dans le goût pour les enjambements — ainsi : champs/nourriciers aux vers 1 et 2; ainsi : pastorales/siciliennes aux vers 2 et 3 —, dans le goût des mots rares — ainsi cet adjectif « auroral » que Verlaine a sinon créé du moins utilisé parmi les premiers — c'est bien le ton même de la poésie parnassienne que nous entendons.

Quant à la religion, cet autre thème nous l'avons vu, qui contribue à définir la vision du monde que nous présente Verlaine, on sait bien que celle qu'admit Leconte de Lisle fut celle de l'Art. Point n'est besoin d'évoquer en détail cette grande révolte contre les dieux que constitue l'ensemble de « Qaïn » dans les *Poèmes Barbares;* relisons seulement ces deux vers du recueil posthume *Derniers Poèmes :*

« Là sont tous les Dieux morts, anciens songes de l'homme,
Qu'il a conçus, créés, adorés et maudits. »

A ce « charnier divin » fait écho chez Verlaine le premier hémistiche du vers 8 :

« Je ne crois pas en Dieu... »

La transformation négative de la première phrase du Credo catholique indique assez à quel Dieu pense Verlaine. En même temps sa prise de position acquiert une violence extrême.

N'est-ce pas aussi la conception religieuse de l'art qu'exprimait Leconte de Lisle dans un article du *Nain Jaune,* n'est-ce pas ce fanatisme de l'art conçu comme la valeur suprême indépendante du vrai, de l'utile et du bien qui permettent à Verlaine d'affirmer : « Et je vois du même œil les bons et les méchants. »? Gardons-nous ici de tout contresens et n'ignorons pas que Verlaine vient d'affirmer : « Je ris de l'Art... » Pour autant il convenait de souligner l'existence de rapports — souterrains dans le texte — entre l'art et la morale, de remarquer que si Verlaine peut être amené à prendre position sur la morale après l'avoir fait pour l'art c'est qu'ici encore il est surdéterminé par les modèles de réflexion parnassiens. Qu'on compare avec ce vers que nous venons de citer, ce quatrain de *Sagesse* et l'on verra la distance immense qui sépare une remarque produite par la logique interne d'une

réflexion constituée « ailleurs », et l'aveu déchiré d'une expérience vécue :

« Je ne vois plus rien
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire! »

Convenons donc que cette vision du monde que nous présente Verlaine est profondément dépendante des conceptions parnassiennes. Mais si ce monde est celui du décor, de l'impassibilité, du refus de Dieu, d'où vient que le poème s'intitule « Angoisse », d'où vient que le poème évoque pour terminer une âme « lasse de vivre »?

2. Un monde en faillite ou la « descente dans le maelstrom ».

C'est qu'en réalité ce monde parnassien qui est la toile de fond des pensées verlainiennes, ce monde, il s'écroule devant nos yeux. C'est qu'en réalité ce monde parnassien ne constitue plus pour Verlaine un ensemble stable de valeurs sur lesquelles il pourrait s'appuyer, grâce auxquelles il pourrait trouver un équilibre. Et tout le poème jusqu'au dernier tercet exclu n'est en définitive qu'une série d'énumérations visant à démolir le monde parnassien sur le mode du sarcasme. Verlaine joue de la dérision sur divers tons : le plus subtile d'abord et sans doute par là-même le plus efficace, ne le trouvons-nous pas dans le 1er quatrain? Que fait Verlaine en effet? Il prend l'un des thèmes les plus caractéristiques du mouvement parnassien et il accumule en quatre vers une série d'images toutes faites : il en rajoute pourrions-nous dire, il pousse à ses limites un type d'écriture afin d'en mieux révéler les faiblesses; à ce titre on peut penser que le 1er quatrain constitue une parodie exhibant l'artifice des descriptions parnassiennes. Cette dérision-là qui est *écrite* est sans doute plus efficace que cette autre qui est seulement *dite* dans la suite du poème, quand Verlaine se contente de répéter : « je ris... je ris, j'abjure et je renie », quand Verlaine raille ces grands symboles de l'art que sont la poésie et les temples grecs, ces grands symboles de la foi que sont les cathédrales. Mais ce qu'il veut atteindre c'est précisément tout ce qui aux yeux d'un intellectuel est frappé d'une insigne valeur; dans l'abîme où il jette le Parnasse, Verlaine veut que soient aussi entraînées les valeurs de cet humanisme positiviste qu'il renie : les livres, les monuments, la pensée. Sans doute dans un premier mouvement peut-on trouver que ces moqueries, en raison de leur caractère systématique et déclamatoire, sont bien « cérébrales et spéculatives »; l'impression pourtant que le « rire » de Verlaine lorsqu'il proclame : « je ris... je ris », est un rire « jaune », un rire de douleur et d'angoisse, s'insinue en nous et trouve en définitive des raisons qui la fondent. Car enfin cet homme qui se livre à la destruction méthodique des valeurs

auxquelles il était attaché, est-il si indifférent, si impassible quand il écrit :

« ... et quand à la vieille ironie,
L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus. »

Quelque chose « craque » chez Verlaine quand il évoque cette suprême valeur qu'est l'amour; dans l'instant où il se gausse de ce qu'il désigne une antique illusion, perce la douleur de souvenirs malheureux qu'il souhaiterait oublier. Autrement dit, il apparaît clairement que le mépris de Verlaine pour l'amour n'est rien d'autre qu'un douloureux dépit d'amant éternellement éconduit. Il est donc feint ce dédain de l'amour, il signe la souffrance de n'être pas aimé; et avec quelle finesse cela nous est donné à comprendre!

Voilà donc plus clairement établi ce en quoi consiste la faillite, l'effondrement d'un système de valeurs. Le poète va consacrer le dernier tercet de son sonnet à nous rendre compte des conséquences d'une telle faillite. Tout simplement, ce que cette dernière produit, c'est l'angoisse. Sans raison de vivre, Verlaine éprouve la fascination de la mort; et il décrit le double mouvement de la fascination pour l'abîme, fait d'attirance et de répulsion :

« Lasse de vivre, ayant peur de mourir... »

Mais comme si le simple aveu de son état était impuissant à en faire comprendre la signification profonde, Verlaine juge nécessaire de le développer dans une sublime métaphore, celle du voilier livré à la violence des mers. Ce faisant il retrouve l'esprit même des plus fortes images de celui qui fut son « plus cher fanatisme », Baudelaire, lequel écrivait dans « Les Sept Vieillards » :

« Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords. »

Comment aussi ne pas songer à ce passage d' « Une descente dans le Maelstrom » où Poe décrit la fatalité du naufrage, l'irrésistible attirance de l'abîme : « Avec le vent qui nous poussait maintenant, nous étions destinés au tourbillon du Strom; et rien ne pouvait nous sauver! » Car c'est bien de fatalité qu'il s'agit : l'angoisse qu'il éprouve, Verlaine l'attribue à sa mauvaise étoile. Il se sent marqué, prédestiné à la souffrance, impuissant à saisir le bonheur : il est Saturnien :

« Or ceux-là qui sont nés sous le signe de Saturne,
(...) Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile. »

lisons-nous dans la dédicace à Eugène Carrière.

Conclusion

On comprend bien qu'un tel poème ait longtemps embarrassé la critique. C'est que le partage entre l'écriture d'école et l'écriture proprement verlainienne ne s'y fait pas aisément. Dans l'espace restreint du sonnet, le poète réussit ce tour de force de « régler son compte » au Parnasse en même temps qu'il livre le plus profond de sa personnalité : l'insurmontable désir de marcher à l'abîme.

COMMENT FAIRE UNE DISSERTATION

I. *Faire une dissertation,*

c'est chercher à répondre à une question,
c'est appuyer sa réponse sur des arguments pertinents,
c'est classer ces arguments,
c'est enchaîner ces arguments,
c'est les diriger vers une conclusion.

II. *Le travail de préparation :*

a) Il consiste d'abord à rechercher l'argumentation. Donc à lire, stylo en main, les auteurs qui sont en cause, les œuvres sur lesquelles vous avez à réfléchir, les ouvrages qui concernent la question posée. Vous devez tirer de cette lecture le plus d'idées que vous pouvez. Là se situe l'effort essentiel de votre travail. Sans lui vous ne ferez que des développements creux et sans intérêt. Il n'y a donc pas de raccourci pour faire une dissertation. Même sur un sujet d'ordre général, des hommes ont pensé avant vous : votre pensée ne pourra que gagner à se confronter à eux, à s'affiner à leur contact. Un jour d'examen, où les lectures ne vous sont pas possibles, rassemblez vos souvenirs et vos connaissances de lecteur et d'élève.

b) A mesure que naissent vos réflexions, inscrivez-les, non sur une grande feuille, mais sur une série de petites feuilles : jamais plus d'une idée de base par page (et rien au verso). Quand une idée se subdivise, inscrivez l'idée qui se détache sur une seconde feuille et cherchez, au fur et à mesure, à donner un titre à chaque feuille. Ce titre pourra se modifier au cours de votre travail. Certaines feuilles seront moins fournies que d'autres : tant pis. Ce titre deviendra l'idée directrice de chacun de vos paragraphes...

c) Peu à peu, et déjà au cours de la rédaction de ces « fiches », vous *classez* ces papiers dans l'ordre qui vous paraît le plus efficace et le plus pertinent pour votre développement. Ainsi votre plan se dégagera sans trop grande douleur, en tout cas avec une certaine souplesse. Toutes les transformations sont possibles puisque vous jouez avec vos fiches comme avec des cartes. Cette méthode a l'avantage de ne pas figer la réflexion, mais de lui laisser au contraire la liberté nécessaire à sa fécondité.

d) Quand vous vous apercevez que vous tenez le fil conducteur

de votre pensée et de votre devoir — et alors seulement —, quand vous avez pensé quelle sera à peu près votre conclusion, alors — et alors seulement — vous pouvez commencer à rédiger.

III. *La rédaction :*

Si le travail préparatoire a été bien mené, la rédaction ne sera pas un pensum. Vous saurez en effet ce que vous voulez dire. Sinon elle ne sera que bavardage. Il faudra rédiger posément vos paragraphes, en annonçant chaque fois ce que vous voulez dire, puis en l'énonçant, puis en le prouvant pour ne jamais affirmer à la légère, en concluant enfin chaque paragraphe. Une saine habitude consiste à s'obliger à commencer par un « donc... » ou « ainsi... » la dernière ou l'avant-dernière phrase du paragraphe. On appréciera forcément votre clarté et votre netteté.

Vous penserez aussi à soigner la liaison entre chacun de ces paragraphes : cette liaison sera facile et naturelle si votre travail de préparation, là aussi, a été bien fait. Vous arriverez ainsi plus facilement à la conclusion générale, que vous devrez étoffer pour qu'elle réponde avec netteté et solidité à la question que vous aurez posée dans votre introduction. N'hésitez pas à dégager avec vigueur et fermeté votre propre pensée.

III. — DISSERTATIONS

11. LILLE

BACCALAURÉAT, JUIN 1975

Si l'on en croit un cinéaste,

« il faut admettre en fait qu'un aveugle au théâtre et qu'un sourd au cinéma, s'ils perdent une part importante du spectacle, en conservent pourtant l'essentiel ».

Vous apprécierez cette opinion, en vous fondant sur des exemples précis empruntés à ces deux arts.

Conseils.

Encore une fois, nous prenons un peu ce sujet pour prétexte, et nous n'en donnerons pas à proprement parler un corrigé modèle. L'opinion du cinéaste anonyme qui nous est soumise, doit être l'occasion pour vous d'analyser des exemples de film et de pièce que vous avez vus. Nous ne pouvons en aucun cas faire ce travail à votre place. Cependant nous pouvons essayer sur des exemples qui nous sont propres, d'élargir votre perspective critique et de vous fournir des éléments de réflexion auxquels vous pourrez confronter vos expériences. Enfin un conseil qui va peut-être de soi, mais qu'il convient hélas de rappeler : si vous n'allez jamais au cinéma, si vous n'allez jamais au théâtre ne prenez surtout pas un sujet de ce genre.

Document.

« A l'écran l'homme cesse d'être le foyer du drame pour devenir (éventuellement) le centre d'un univers. Le choc de son action peut y développer ses ondes à l'infini; le décor qui l'entoure participe de l'épaisseur du monde. Aussi bien comme tel l'acteur peut en être absent, car l'homme n'y jouit à priori d'aucun privilège sur la bête ou la forêt. Cependant rien n'exclut qu'il soit

le principal et l'unique ressort du drame (comme dans la Jeanne d'Arc de Dreyer) et en cela le cinéma peut fort bien se superposer au théâtre. En tant qu'action celle de Phèdre ou du Roi Lear n'est pas moins cinématographique que théâtrale et la mort visible d'un lapin dans La règle du jeu nous atteint tout autant que celle racontée du petit chat d'Agnès.

Mais si Racine, Shakespeare ou Molière ne supportent pas d'être portés au cinéma par un simple enregistrement plastique et sonore, c'est que le traitement de l'action et le style du dialogue ont été conçus en fonction de leur écho sur l'architecture de la salle. Ce que ces tragédies ont de spécifiquement théâtral, ce n'est pas tant leur action que la priorité humaine donc verbale, donnée à l'énergie dramatique. »

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*

Lectures.

A. Bazin : *Qu'est-ce que le cinéma?* t. I à IV, éd. du Cerf.
R. Bresson : *Notes sur le cinématographe*, N.R.F.
Corneille : *Andromède.*
Boileau : *Art poétique.*

SUJET TRAITÉ

Introduction

Le théâtre fut longtemps la seule forme d'expression littéraire qui possédât une dimension plastique, spatiale, extra-textuelle. C'était en effet la seule chose qui le distinguât des autres genres. Pas plus l'existence d'une intrigue que l'investigation des caractères ou l'analyse de situation n'étaient définitoires du théâtre. Le roman, l'épopée ou l'essai y avaient recours tout autant que la scène. La nécessité — essentielle — de l'incarnation d'un texte, de sa matérialisation est prouvée a contrario par le très petit nombre de pièces qui ne furent écrites que pour être lues. *Un spectacle dans un fauteuil*, *Comédies et proverbes* de Musset sont des exceptions qui confirment la règle.

Mais comme il arrive souvent, un clou chassant l'autre, l'avènement du cinéma, muet à ses débuts, donc exclusivement visuel, a repoussé le théâtre dans la catégorie du littéraire pour prendre sa place. Le théâtre serait défini avant tout comme un texte, le cinéma comme une image, une représentation; de là la phrase qui nous est soumise : « Il faut admettre en fait qu'un aveugle au théâtre, et qu'un sourd au cinéma, s'ils perdent une part importante du spectacle, en conservent pourtant l'essentiel. »

Faut-il l'admettre? Toute la question est là. Question que l'on

pourrait modaliser en plusieurs autres : Est-ce que, dans l'absolu, on peut dire que le texte d'une pièce renferme l'essentiel du théâtre, de la théâtralité? En quoi la représentation est-elle déjà prise dans le texte? Existe-t-il un type de théâtre où la représentation n'est pas un simple « plus » une sorte de luxe accessoire et presque superflu? Qu'ajoute au texte la conception moderne de la représentation? Y peut-on voir une influence du cinéma? Quant au cinéma lui-même, le muet en est-il l'essence? La bande sonore est-elle un plus, un commentaire dont on pourrait se passer? La représentation au théâtre peut-elle être mise sur le même plan que la bande son au cinéma?

Développement

I. — Le théâtre : la voix et le phénomène.

Personne ne nierait que le théâtre est un tout, mais c'est sur la nature de ses parties que la citation qui nous est soumise nous demande de nous interroger. Les éléments visuels d'une représentation théâtrale sont-ils essentiels ou bien seulement importants? Éclairons d'abord cette distinction : est essentiel ce sans quoi une chose n'est plus fondamentalement identique à elle-même, ce qui la définit et la distingue des autres; est important ce qui tient beaucoup de place; alors que l'essentiel relève du qualitatif, l'important relève du quantitatif. A la lumière de cette définition, voyons donc ce que manque un aveugle au théâtre et ce que cela entraîne sur la perception qu'il a de la nature de l'œuvre représentée.

a) Le décor :

La première chose que manque un aveugle, c'est bien sûr le décor. Or quelle en est la nature? S'agit-il d'un élément essentiel à la pièce ou d'une simple décoration? Comment juger? Le plus simple est de prendre un exemple. Pas n'importe lequel, autant que possible une œuvre où le décor est défini par l'auteur lui-même, avec quelques détails. Pour sortir un peu des sentiers battus et varier les références, nous avons choisi une pièce mineure de Corneille où les indications scéniques abondent : *Andromède*. Donnons-en une idée. L'acte I a pour cadre une place publique dont « les deux côtés et le fond (...) sont des palais magnifiques », à l'acte deux, « cette place publique s'évanouit en un instant pour faire place à un jardin délicieux », l'acte III voit « les vagues s'(emparer) de toute la scène », à l'acte IV, nouveau changement de décor : « les vagues fondent sous le théâtre; et ces hideuses masses de pierre dont elles battaient le pied font place à la magnificence d'un palais royal ». On le devine magnifique, mais « l'architecte ne s'est pas épuisé en la structure de ce palais royal. Le temple qui lui succède a tant d'avantage sur lui, qu'il fait

mépriser ce qu'on admirait ». Corneille le décrit en détail : colonnes de porphyre, ciselures de bronze, dôme lui aussi de bronze, galerie toute brillante d'or et d'azur, trois portes d'argent, etc. Ces décorations sont essentielles au spectacle, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord elles ne sortent pas de l'imagination de Corneille, elles s'imposent à lui; il les décrit tout autant qu'il les imagine, comme en témoigne cette remarque au début de l'acte V : « et l'art du sieur Torrelli (le décorateur) est ici d'autant plus merveilleux, qu'il fait paraître une grande diversité entre ces deux décorations, quoiqu'elles soient presque la même chose ». On peut donc sans forcer le raisonnement dire que sans Torrelli, sans son art prodigieux, il n'y aurait pas d'*Andromède*. La division du travail qui a dû s'opérer entre l'auteur écrivain et l'auteur décorateur se devine encore à un autre indice. Dans l'examen qui précède la pièce, Corneille éprouve le besoin de se justifier de l'espèce d'entorse qu'il fait subir aux habitudes de l'écriture dramatique de l'époque : « Il aurait été superflu de les (décorations) spécifier dans les vers, puisqu'elles sont présentes à la vue. » (Corneille, Théâtre complet tome II, Classique Garnier, *Andromède*, Examen, p. 538). Alors que, nous le verrons plus loin, d'ordinaire, le décor est pour ainsi dire inclus dans le texte théâtral au XVII^e^; ici il en est totalement séparé et existe comme élément quasi autonome, presque à égalité avec le texte, lui étant soumis autant qu'il le soumet. Nous nous attardons quelque peu sur cette pièce parce qu'elle nous paraît fournir un exemple tout à fait privilégié d'un théâtre où les éléments visuels sont essentiels à l'œuvre. Nous avons vu ce qu'il en était des décors, passons à présent aux « machines ». Au cours de la pièce, nous voyons successivement le Soleil, puis Vénus, Éole, Persée sur Pégase, Neptune, Junon, et enfin Jupiter tour à tour évoluer dans les airs, y combattre des dragons, enlever Andromède, etc. Redonnons la parole à Corneille pour apprécier l'importance et la nature de ces machines : « Il n'en va pas de même des machines, qui ne sont pas, dans cette tragédie, comme des agréments détachés; elles en font le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires, que vous ne sauriez en retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice » (*ibid.* p. 534). Et en effet c'est bien l'apparition de Vénus sur son étoile et l'oracle qu'elle profère à l'acte I scène 2 qui constitue le véritable nœud de la pièce. Les premiers vers de l'oracle qui annoncent la fin du « sort » livrant Andromède au sacrifice, se voient réalisés à la fin de l'acte III; et les derniers vers annonçant le mariage céleste d'Andromède, à la fin de l'acte V. Sans les apparitions des dieux, sans le combat de Persée, que resterait-il de la pièce? Pas grand-chose assurément. Ce n'est même pas sa beauté prosodique qui pourrait la légitimer. « Souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans *Rodogune* ou dans *Cinna*, parce que mon principal but

ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en aie fui ou négligé aucunes occasions; mais il s'en est rencontré si peu que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux » (*ibid.* p. 534). Et pourtant (ou et par là) rien de plus théâtral que cette *Andromède*, si le texte ne nous en convainc guère, un simple coup d'œil sur les gravures représentant les fabuleuses machines de Torrelli (Lagarde et Michard, XVII, ancienne édition, page intercalaire 192-193), nous en assure.

b) Les costumes et les maquillages :

Le XVII^e siècle que l'on présente toujours comme le siècle du théâtre classique le plus épuré et le plus sobre est donc aussi merveilleusement l'époque d'un théâtre fastueux, baroque où décors et machines enchantent la scène. Il est aussi qu'on ne s'y trompe pas le siècle d'un théâtre de divertissement, de Cour, de parade où la magnificence des costumes rattrapait bien l'absence de souci de vérité historique ou de pittoresque. Tout élève de première sait que les romains de Corneille portaient des gants et des chapeaux à plumes, et cela pourrait le conduire à penser que si le costume est bien un élément important au théâtre ne serait-ce que par sa richesse, on ne saurait en aucun cas en faire un élément essentiel. Sans doute est-ce vrai du théâtre classique, encore que ces habits de Cour servent à connoter la noblesse des personnages. Mais si l'on prend des exemples dans une conception plus moderne du théâtre et tout près de nous dans le répertoire du théâtre du Soleil, une pièce comme 1789, on voit aisément que les costumes fonctionnent tout différemment. Quel est en effet le propos de la troupe quand elle monte un tel spectacle? L'imagerie populaire de la Révolution est très vivante dans l'esprit des spectateurs français, il ne s'agissait donc pas de la ranimer, mais de l'animer et de lui donner un sens. Les costumes fonctionnaient donc comme signes (de reconnaissance et de connaissance). Images d'Épinal sorties de leur cadre, ils invitaient les spectateurs à les reconnaître, à en jouir comme les enfants aiment entendre les histoires qu'ils connaissent déjà, et à partir de là, le travail du sens était rendu possible grâce à la magie du spectacle. Tel maquillage blanc signifiait noblesse et trahison. La variété des costumes tissait en outre une sorte de réseau où chaque classe se trouvait caractérisée, définie en elle-même et par opposition aux autres. Dans de telles conditions, on comprend que le souci d'exactitude historique dans la conception des costumes sert le sens même du travail dramatique et de l'entreprise idéologique. L'accessoire devient élément à part entière de l'œuvre. La tendance que nous pointons à travers 1789 est en fait une sorte de redécouverte par-delà et en deçà du théâtre classique d'un théâtre

plus proche de la « commedia dell'arte ». Moins que le travail du sens on retrouve la même importance du costume en tant que signe distinctif d'un personnage. Pantalon, Arlequin étaient immédiatement reconnaissables grâce à un accessoire, à un masque, à un costume. C'est que la matérialité y tient une plus grande place qu'ailleurs. Et il est normal que les éléments visuels s'y trouvent valorisés.

c) *La gestuelle :*

Ce théâtre de rôle souvent muet ou joué en italien devant un public français était tout naturellement amené à accorder une grande place à la gestuelle. Mais est-ce le propre de la pantomime, ou bien ne serait-ce pas plutôt le propre de tout théâtre, un de ces éléments constitutifs, essentiels du théâtre à la recherche desquels nous sommes? Il semble bien que si, car si nous prenons une conception dramaturgique que l'on a coutume d'opposer à la pantomime, nous voyons que la part qui est faite à la gestuelle bien que différente y est tout aussi importante. Dans le *Malade Imaginaire,* à la scène XII de l'acte III, Argan, le malade imaginaire, sur les conseils de sa fidèle servante Toinette, accepte de contrefaire le mort pour éprouver les sentiments de sa femme Béline à son égard. Sans doute tout est-il dit, inscrit noir sur blanc dans le texte :

Béline : « Puisque par bonheur, personne n'est encore averti de la chose, portons-le dans son lit, et tenons cette mort cachée jusqu'à ce que j'aie mon affaire. Il y a des papiers, il y a de l'argent, dont je me veux saisir, et il n'est pas juste que j'aie passé sans fruit auprès de lui mes plus belles années. Viens, Toinette, prenons auparavant toutes ses clefs. »

Argan : « Doucement! »

Mais la voix de théâtre la plus habile ne sera jamais en mesure de rendre l'affalement feint d'Argan, les clins d'œil surpris et furieux qu'il décoche à sa femme tandis qu'elle parle, le petit manège de contentement de Toinette qui voit sa maîtresse démasquée, enfin l'effroyable surprise de Béline qui voit un mort se dresser pour lui reprocher son hypocrite amour. On nous opposera peut-être que Molière est l'héritier de la farce, et que, des *Fourberies de Scapin* jusqu'au *Malade Imaginaire,* il ne s'en est jamais complètement séparé. Peut-être est-ce parce que fondamentalement il n'a jamais cessé de faire du théâtre, c'est-à-dire d'écrire des textes qui sont tournés vers l'acteur, comme une partition l'est vers l'orchestre, des textes qui se laissent traverser de part en part par les nécessités de la représentation. On pourrait multiplier les exemples depuis la scène où Orgon se cache sous une table pour démasquer Tartuffe, jusqu'à la leçon de danse de Monsieur Jourdain. S'enracinant dans le texte, naît la gestuelle, provoquant le rire, parachevant la comédie.

d) La présence physique de l'acteur :

Ce qui vaut pour la comédie, ne vaut pas forcément pour la tragédie. Ainsi, s'il faut en croire Boileau, il convient d'accorder le primat absolu à la parole :

« Ainsi pour nous charmer, la Tragédie en pleurs
D'Œdipe tout sanglant fit parler les douleurs,
D'Oreste parricide exprima les alarmes,
Et pour nous divertir nous arracha des larmes. »

BOILEAU, *Art Poétique*, Chant III, v. 5-8.

Avec la tragédie, et comme on dit, les grandes douleurs cessent d'être muettes pour devenir bavardes, mieux la parole se substitue pour des raisons de convenances au spectacle des choses-mêmes :

« Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. »

(*Ibid.* v. 51-54.)

Quelle meilleure critique donner du fameux récit de Théramène? Le texte racinien n'exige aucun décor, les costumes importent peu, la gestuelle, si elle veut n'être pas ridicule doit se faire aussi sobre que possible. Il semble bien qu'enfin nous tenions un exemple qui abonde dans le sens de notre cinéaste. Mais il nous paraît important de souligner ce qu'apporte la présence physique sur la scène non plus d'un personnage mais d'un acteur, avec ses faiblesses et ses trouvailles soudaines, avec surtout sa finitude et sa réalité théâtrale. Expliquons-nous. Une comparaison avec la musique éclairera peut-être notre propos. Nous pensons qu'il y a à peu près la même distance, la même différence de nature entre disons un enregistrement radiophonique d'une pièce de théâtre et sa représentation, qu'entre l'audition d'un disque d'opéra et le spectacle de sa représentation sur une scène. Lorsqu'on écoute Birgitt Nilson chanter l'acte III de la *Walkyrie*, chez soi, on transforme l'œuvre de Wagner en oratorio et l'on perd le sens de sa démarche. Lorsqu'on a eu la chance de voir Léonie Rysaneck incarner Sieglinde sur la scène du théâtre romain d'Orange, on n'a plus une idée abstraite (et par là illimitée) du personnage, mais le souvenir d'un événement qui assurément borne le libre jeu de notre imagination sur ce rôle, mais qui donne (*une*) réalité au projet wagnérien. Ce qui est vrai de l'opéra est aussi valable pour la tragédie. On ne pourrait pas soutenir sérieusement que la présence physique de Louis Jouvet dans le rôle du jardinier d'*Électre* de Giraudoux, ait été indifférente à la perception que les spectateurs ont eu de la pièce.

II. — Le cinéma n'est pas encore inventé :

Si nous passons à présent à la deuxième partie de la citation qui nous est soumise, nous devons d'abord souligner que les deux formes d'expression qui y sont rapprochées ne peuvent pas être considérées de la même façon. Nous avons essayé de montrer en quoi la suppression de l'aspect visuel du théâtre le mutilait de manière extrêmement préjudiciable; il reste pourtant que la seule audition d'une pièce, quelque incomplète qu'elle soit n'est pas une absurdité totale. Au cinéma au contraire la suppression du son entraîne une impression désagréable, un sentiment de « panne ». Voir remuer des lèvres en gros plan sur un écran sans entendre ce qu'elles disent ne peut pas aujourd'hui que le cinéma parlant existe être perçu autrement que comme un incident technique (ou si cela ne se prolonge pas, comme un effet, et encore : il nous souvient d'une émission de télévision où le réalisateur eut pour une fois l'excellente idée de refuser le badigeonnage distractif d'une musique sur des images de tableaux, le blanc sonore qui en résulta fut nettement ressenti comme panne de son, pour rectifier cet effet malheureux, il aurait fallu mettre un « silence plateau » ou un léger bruit très neutre, mais présent).

D'un autre côté, si le théâtre radiophonique (pièce réduite à sa diction) existe bien, cela n'a que peu de rapport avec l'extraordinaire richesse du cinéma muet (forme de cinéma réduit à l'image), qui serait peut-être ce à quoi pense secrètement notre cinéaste.

Nous devons donc reposer le problème du cinéma sans son dans des termes qui tiennent compte de l'existence du cinéma muet, et de cet effet de panne dont nous parlons plus haut. Alors une ligne de partage passerait entre le cinéma parlant dont on ne pourrait pas dire que, privé de son son, il reste fondamentalement du cinéma, et le cinéma muet dont on pourrait le dire à très juste titre. Mais peut-être n'est-ce là qu'une vision extrêmement superficielle des choses, admettons cependant cette ligne de partage à titre d'hypothèse de travail. « Tant par le contenu plastique de l'image que par les ressources du montage, le cinéma dispose de tout un arsenal de procédés pour imposer au spectateur son interprétation de l'événement représenté. A la fin du cinéma muet, on peut considérer que cet arsenal était au complet. » (A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Ontologie et Langage, t. I, Éd. du cerf, p. 134). Imposer au spectateur son interprétation de l'événement représenté, c'est bien là la définition d'une maîtrise. Or comment définir autrement la complétude d'une forme d'expression sinon en disant qu'elle est maîtrisable et permet de maîtriser son objet. Nous ne nous étendrons pas sur cette maîtrise, tout cinéphile qui a un jour vu tel film de Murnau sait à quel point de perfection le cinéma muet a pu pousser l'art du cadrage, de l'éclairage, tel autre qui aura vu le *Potemkine* ne sera pas surpris

de lire que le muet était parvenu à une maîtrise absolue du montage.

Mais nous ne devons pas tomber dans le formalisme. Si le cinéma est parvenu au sommet de ses possibilités dès le muet, ce n'est pas par souci de prouesses techniques. Ce serait bien plutôt à la suite de recherches destinées à élargir ses possibilités d'expression. C'est la raison pour laquelle on ne peut pas regretter le temps du muet. Le parlant, est en effet la continuation de cette recherche avec d'autres moyens. Comme le dit dans une formule percutante A. Bazin : « La nostalgie d'un silence qui serait le générateur bénéfique d'une symbolique visuelle, confond indûment la primauté de l'image avec la véritable vocation du cinéma qui est la primauté de l'objet. » (*Ibid.* t. II, p. 48). Sans doute s'agit-il là d'une définition assez particulière du cinéma, mais elle pose de manière très tranchée et très intelligente ce qui fait la nouveauté du cinéma par rapport à l'autre forme d'expression qu'est le théâtre. La primauté de l'objet au cinéma s'oppose à la primauté de l'homme et singulièrement de sa parole au théâtre. La grande nouveauté du cinéma, c'est d'accorder une importance égale à l'homme et aux choses. Ainsi dans le *STAVISKY* d'Alain Resnais, l'Hispano noire dont descend Arlette et sa robe ont autant d'importance sinon plus qu'elle-même dans ce concours d'élégance, ce 23 juillet à Biarritz.

Mais cette primauté de l'objet nous amène à ne plus opposer cinéma muet et cinéma sonore de la façon dont nous l'avons fait. Le son loin de faire basculer le cinéma dans un autre domaine que celui où il s'était épanoui au temps du muet, va au contraire pouvoir poursuivre la même approche de la réalité.

***

Nous ne voudrions pas conclure par un truisme, mais la très solide liaison qui unit image et son au cinéma comme au théâtre ne saurait être brisée facilement. La représentation ajoute au texte d'une pièce une présence irremplaçable, le caractère unique dans tous les sens du terme, du concret. Le son continue au cinéma le travail de l'image par d'autres moyens. Mais disons, avec Robert Bresson, que non seulement son et image se complètent, mais encore qu'ils se renforcent : « L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. UTILISER CES IMPATIENCES. Puissance du cinématographe qui s'adresse à deux sens de façon RÉGLABLE » et du théâtre. (R. Bresson. *Notes sur le cinématographe*, N.R.F. Gallimard, p. 62.)

JOURNAL DE MATHÉMATIQUES ÉLÉMENTAIRES

●

CE JOURNAL S'ADRESSE :

- aux élèves des lycées, classes de **Première** et classes **terminales :**
- aux candidats à différentes écoles;
- aux professeurs qui peuvent y trouver de précieuses collections de problèmes.

●

ABONNEMENT

Parution le 1er et le 15 de chaque mois;
du 15 septembre au 1er juin
(18 numéros par an).

L'abonnement part du 15 septembre. **Quelle que soit l'époque de l'année où vous vous abonnez, tous les numéros parus depuis le 15 septembre vous sont expédiés.**

Prix pour la France : 45 F

LES OUVRAGES VUIBERT SONT EN VENTE CHEZ VOTRE LIBRAIRE.
A DÉFAUT, COMPLÉTER LE BON DE COMMANDE AU VERSO.

VUIBERT. 63, bd St-Germain, 75005 PARIS

BULLETIN D'ABONNEMENT

journal de mathématiques élémentaires

NOM : _____

PRÉNOM : _____

FONCTION : _____

ADRESSE : _____

_____

CODE POSTAL : _____

VILLE : _____

Cocher ci-dessous les cases correspondant à ce que vous souhaitez recevoir

☐ Je désire recevoir une documentation et un spécimen gratuit.

☐ Je désire recevoir vos conditions d'abonnement pour l'étranger et les DOM-TOM.

☐ Je déclare m'abonner à votre revue pour l'année scolaire 1975-76 (pour la France uniquement) et je vous joins un règlement de **45 F** par :

☐ **virement direct au CCP Paris 389-85 de la Librairie Vuibert.**

ou à défaut par : _____

BON A DÉCOUPER ET A RETOURNER, ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÈGLEMENT, A :

VUIBERT, 63, bd St-Germain, 75005 PARIS

12. DIJON

ÉPREUVE ANTICIPÉE, JUIN 1975

« C'est dans les grands romans que l'humanité a déposé ses plus précieux trésors de sagesse et de sagacité, de poésie et de connaissance des cœurs... Et ce que ces histoires imaginaires nous donnent peut-être, c'est la véritable histoire de la vie réelle, l'histoire que n'ont jamais écrite les historiens. »

Approuvez-vous cette définition (par Claude Roy) du contenu même et de l'intérêt propre du roman? Commentez-la et discutez-la; exprimez votre accord ou votre désaccord avec des arguments personnels et des exemples tirés de vos lectures.

Conseils.

La règle de l'épreuve n'implique pas que l'on sache replacer la citation proposée dans la complexité de la pensée de son auteur. Aussi, sans juger le critique comme si son opinion devait se réduire à une phrase, souvent choisie pour son caractère excessif ou paradoxal, doit-on examiner l'avis qu'il émet dans la citation en en tirant les conséquences extrêmes, sans tenir compte des restrictions que peut apporter la connaissance du contexte.

L'énoncé est fort explicite puisque, aussi flatteuse que soit la citation retenue, il autorise de façon répétée à émettre des réserves à son endroit.

Lectures.

Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle (Julliard).
Zola : *Le roman expérimental.*
N. Sarraute : *L'ère du soupçon* (Gallimard).
R. M. Albérès : *Histoire du roman moderne* (Albin Michel).
L. Goldmann : *Pour une sociologie du roman* (Gallimard).
G. Lukacs : *La Théorie du roman* (Gonthier).
M. Raimond : *Le roman depuis la Révolution* (A. Colin).

Document.

Ne nous fâchons contre aucune théorie puisque chacune d'elle est simplement l'expression généralisée d'un tempérament qui

s'analyse. Il en est deux surtout qu'on a souvent discutées en les opposant l'une à l'autre au lieu de les admettre l'une et l'autre : celle du roman d'analyse pure et celle du roman objectif. Les partisans de l'analyse demandent que l'écrivain s'attache à indiquer les moindres évolutions d'un esprit et tous les mobiles les plus secrets qui déterminent nos actions, en n'accordant au fait lui-même qu'une importance très secondaire. Il est le point d'arrivée, une simple borne, le prétexte du roman. Il faudrait donc, d'après eux, écrire ces œuvres précises et rêvées où l'imagination se confond avec l'observation, à la manière d'un philosophe composant un livre de psychologie, exposer les causes en les prenant aux origines les plus lointaines, dire tous les pourquoi de tous les vouloirs et discerner toutes les réactions de l'âme agissant sous l'impulsion des intérêts, des passions ou des instincts.

Les partisans de l'objectivité (quel vilain mot) prétendent, au contraire, nous donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitent avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements. Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence. Le roman conçu de cette manière y gagne de l'intérêt, du mouvement dans le récit, de la couleur, de la vie remuante.

Guy de MAUPASSANT, Préface de *Pierre et Jean*.

DÉVELOPPEMENT

Introduction

L'histoire du roman en France depuis quatre siècles est jalonnée de querelles. Au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles, alors que le roman était encore en marge de la littérature officiellement reconnue dans les « Belles Lettres », on s'interrogea sur la validité de ce genre inconnu des Anciens, et sur sa valeur morale. Au XIX^e^ siècle, l'émotion provoquée par les romanciers naturalistes détermina la vive réaction des tenants de la psychologie : on se refusait réciproquement le nom de romanciers. Au XX^e^ siècle enfin, de violents bouleversements couronnés par l'apparition du Nouveau Roman ont ébranlé le frêle édifice des convictions de ceux qui pensaient connaître « le » roman. On en est donc arrivé à ce paradoxe qu'un genre qui donne lieu à une sous-littérature très florissante (roman policier, roman sentimental, roman d'aventures) voit son statut littéraire si contesté qu'un critique, Claude Roy, éprouve le besoin de prendre sa défense en écrivant : « C'est dans les grands romans que l'humanité a déposé ses plus précieux

trésors de sagesse et de sagacité, de poésie et de connaissance des cœurs... Et ce que ces histoires imaginaires nous donnent peut-être, c'est la véritable histoire de la vie réelle, l'histoire que n'ont jamais écrite les historiens. »

Développement

Cette définition est extrêmement flatteuse pour le roman. S'il faut en croire Claude Roy, le genre romanesque surpasse la philosophie et la religion, la poésie, la psychologie et l'histoire puisque les grands romans contiennent selon lui les plus précieux trésors de sagesse, de poésie, de connaissance des cœurs de l'humanité, ainsi que son histoire véridique, qui sont les objets de ces sciences et de cet art. Pourtant, sans même relever l'exagération évidente de l'affirmation, on peut opposer à Claude Roy quelques réserves géographiques et historiques.

En effet, en faisant référence à l'humanité dans son ensemble, il semble négliger un très grand nombre de civilisations qui ont ignoré ou ignorent soit le roman soit la littérature écrite de façon générale. Les Romains et les Grecs de l'Antiquité nous ont laissé des œuvres théâtrales, des poésies épiques ou lyriques, des ouvrages historiques ou philosophiques, mais ne pratiquèrent pas le roman. L'Assyrie nous est connue par l'épopée de Gilgamesh, quête poético-philosophique de l'immortalité. De l'Inde et de la Chine, nous connaissons des œuvres philosophiques qui se présentent comme des traités (les *Upanishads*) ou des recueils d'aphorismes (l'œuvre de Lao-Tseu par exemple). La littérature islamique est d'inspiration philosophique et religieuse. L'Afrique traditionnelle ne connaît qu'une littérature orale, sacrée ou profane, comprenant des mythes d'initiation, des récits historico-légendaires, des fables. Même sans avoir pratiqué la fiction romanesque, ces civilisations ont apporté ou apportent énormément à la culture de l'humanité; peut-être les trésors de sagesse, de sagacité, de poésie, de connaissance des cœurs et d'histoire que nous leur devons sont-ils insurpassables.

L'affirmation de Claude Roy ne peut donc s'appliquer qu'à une partie très restreinte de l'humanité, ce qu'il est convenu d'appeler le monde occidental moderne. Cependant, même dans l'espace ainsi délimité, l'existence historique d'une littérature romanesque n'est attestée que durant une période bien précise. Pour nous limiter à la France, le roman n'y apparaît qu'au XVII^e siècle. Il est considéré comme un genre mineur, que Boileau ne cite même pas dans son *Art poétique;* d'ailleurs les interminables romans de l'âge classique, ceux de d'Urfé, de la Calprenède, de M^lle de Scudéry, qui sont des récits allégoriques et invraisemblables, n'ont qu'un lointain rapport avec ce que nous appelons aujourd'hui romans. Qui ne verrait plutôt dans le théâtre classique, par exemple, l'expression de la richesse culturelle de la société du XVII^e siècle?

Mais avant l'apparition du roman dans la littérature, des écrivains ont contribué à édifier ce trésor dont parle Claude Roy, où peut-être ils n'ont jamais été surpassés. Peut-on négliger en effet la poésie épique de la *Chanson de Roland* et des autres chansons de geste, le lyrisme de la Pléiade, la sagesse d'un Rabelais, la connaissance du cœur humain manifestée par Montaigne? Les écrivains ont déposé les trésors de l'humanité de leur temps dans d'autres formes littéraires avant l'existence des romans sans qu'il soit possible pour autant de juger que leur civilisation ait été moins riche, ou que leur lecture, aujourd'hui encore, apporte moins à notre culture.

Il faut donc imposer des limites strictes au problème qui nous est posé par la citation de Claude Roy : peut-on dire que dans le monde occidental depuis le XVII^e siècle l'humanité ait déposé ses plus précieux trésors et écrit sa véritable histoire dans les grands romans?

***

Une question se pose de prime abord qui est loin d'être de pure forme : peut-on écrire sans arrière-pensée que l'humanité a déposé ses trésors dans la littérature, et ne faudrait-il pas penser que le mérite, s'il existe, en revient aux romanciers? Ce changement de perspective implique d'ailleurs immédiatement des réserves. Comment oublier en effet que, même dans un pays « cultivé » comme la France, l'enseignement obligatoire n'a commencé à donner ses fruits que vers la fin du XIX^e siècle? C'est à cette époque seulement que la masse des couches laborieuses a pu accéder à la culture littéraire et scientifique, et, théoriquement, a obtenu les moyens de s'exprimer. Jusque là, l'expérience amassée dans la littérature n'est pas celle de la totalité de la population, mais seulement d'écrivains issus des milieux cultivés, bourgeoisie et aristocratie, qui ne peuvent en aucune façon être tenus pour représentatifs des modes de pensée de la population de leur temps. Même lorsque le peuple apparaît à part entière dans le roman, au XIX^e siècle, c'est à titre de personnage et non d'auteur. Dans la préface de *Germinie Lacerteux*, le roman qui, d'après Zola, « fait entrer le peuple dans le roman », les Goncourt écrivent : « Nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avaient pas droit au Roman... Nous nous sommes demandé... si, dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut. » Il faut attendre le milieu du XX^e siècle pour voir apparaître des écrivains authentiquement issus du peuple, Giono par exemple.

D'autre part, Claude Roy affirme péremptoirement « l'humanité a déposé ses plus précieux trésors ». Or les écrivains qui ont

ainsi servi de truchement à l'humanité n'ont pas tous eu conscience de participer à l'élaboration d'un trésor de la culture, certains même s'en sont défendu et ont prétendu n'écrire que pour le divertissement de leur public ou de leurs lecteurs. Ainsi René Boylesve qui, dans le premier chapitre de *La leçon d'amour dans un parc* déclare : « Je vais m'offrir le plaisir, entre de graves romans qui sont difficiles, de raconter — une fois — ce qui me plaira, comme on improvise de jolis contes aux enfants. » La distinction des différents types romanesques reconnus par la critique est d'ailleurs utile à cet égard. Paul Bourget distingue romans de caractères et romans de mœurs, comme Maupassant, dans le texte cité en Document, parle de roman d'analyse et de roman objectif. Or, c'est avec l'apparition du roman objectif, ou de mœurs, soit avec Balzac, que les romanciers se sont montrés conscients de l'utilité de leur rôle d'écrivain, puisqu'ils prétendaient pouvoir consigner la connaissance que l'humanité avait d'elle-même. Le rôle de Balzac à cet égard est évidemment primordial puisque, le premier de nos grands romanciers, il s'est délibérément présenté comme un historien de la société, chez qui l'observation avait au moins autant d'importance que l'imagination. La particularité de cette vision de la réalité est définie dans *Facino Cane :* « Chez moi l'observation était devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs qu'elle allait sur-le-champ au-delà; elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait. » Grâce à ce don d'observation en profondeur, Balzac a eu l'ambition d'écrire l'histoire de son temps comme s'il était un zoologue : « La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?... En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées *histoires*, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié, dans tous les temps, en Égypte, en Perse, en Grèce, à Rome, de nous donner l'histoire des mœurs... La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. » (*Avant-Propos à la Comédie Humaine*). Cette ambition historique explique le plan même de l'œuvre de Balzac. Elle n'est pas divisée chronologiquement comme une œuvre historique qui vise à relater surtout des faits. Mais ses différentes parties : *Scènes de la vie privée, scènes de la vie de province, scènes de la vie parisienne, scènes de la vie politique, scènes de la vie militaire, scènes de la vie de campagne,* correspondent aux différents domaines où a pu s'exercer le don d'observation de l'auteur cependant que les *études philosophiques* et les *études*

analytiques, qui couronnent l'ouvrage, tentent d'expliquer les mobiles profonds des divers mouvements de l'édifice social. La lecture de la *Comédie humaine* enrichit infiniment notre connaissance du XIXe siècle. Sans doute des pans entiers de la société en sont absents : le monde ouvrier, le monde paysan; mais sur la bourgeoisie et la noblesse, sur le monde des artistes, sur la vie à Paris, sur les tensions politiques, le document est irremplaçable; les types créés par Balzac, et qui reviennent d'un roman à l'autre, incarnent de façon vivante et vraisemblable les acteurs de toute cette époque. On peut dire avec Claude Roy que Balzac a écrit la véritable histoire de la vie réelle, celle que n'ont jamais écrite les historiens. Dans la lignée de Balzac, d'autres romanciers ont cherché à peindre, plus ou moins exclusivement, les mœurs et la société de leur temps : on peut citer parmi eux Duhamel, Martin du Gard, Proust, Jules Romains. Nul pourtant ne l'a fait aussi systématiquement que Zola : « Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie » écrit-il dans *le Roman expérimental*. *Les Rougon-Macquart*, « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » nous entraîne dans tous les milieux de la société et la minutie de l'information que recueillait Zola avant d'écrire chaque roman de son œuvre est un gage d'exactitude de la fresque impressionnante qu'il a brossée et qui reste un document de la plus grande valeur. Annonçant l'opinion de Claude Roy, Zola peut d'ailleurs écrire : « Les chefs-d'œuvre du roman contemporain en disent beaucoup plus long sur l'homme et sur la nature que de graves ouvrages de philosophie, d'histoire et de critique. »

***

Nous avons trouvé avec les romanciers qui prétendent, à la suite de Balzac, écrire l'histoire des mœurs de leur époque, une confirmation de l'opinion de Claude Roy, confirmation d'autant plus convaincante que ces écrivains ont généralement exprimé leur intention de donner ce sens à leur écriture. Cependant ce n'est pas dans leurs œuvres qu'il sera possible de trouver des trésors de sagesse, de sagacité, de poésie ou de connaissance des cœurs. La psychologie — la connaissance des cœurs dont parle Claude Roy — a généralement été jugée incompatible avec les romans de mœurs : en effet, expliquer les actes d'un individu par ses antécédents et son statut social implique que l'on renonce à

insister sur la richesse de son caractère, sur l'autonomie de sa volonté. De plus le roman de mœurs attache nécessairement une place plus importante à la description des lieux, des costumes, des habitudes, qu'aux mécanismes de la pensée qui, lorsqu'ils ne sont pas déterminés directement par le milieu, n'évoluent guère d'une période à l'autre. Enfin, pour décrire les personnages typiques d'une époque, il faut éviter les êtres d'exception, d'autant que leurs aventures — toujours hors du commun pour susciter l'intérêt — se déroulent généralement hors des contraintes de la vie courante. A cet égard, seul Balzac a tenté une synthèse du roman de mœurs et du roman de caractères, encore qu'il peigne les actes de ses personnages plus qu'il ne cherche à analyser leurs motivations psychologiques. Quant à la sagesse, à la sagacité, à la poésie, elles ne sont certainement pas le centre d'intérêt de ces romans.

Si nous voulons trouver ces qualités dans des romans, force nous est donc de faire appel à des ouvrages — ce peuvent être de grands chefs-d'œuvre — dont les auteurs n'ont pas exprimé les mêmes ambitions, le même désir de faire œuvre historique. Il nous faut donc adopter une lecture critique, au second degré, pour découvrir les éléments dont parle Claude Roy.

Les écrivains ont déposé dans leurs romans des trésors de sagesse lorsqu'ils se sont servis de personnages fictifs pour mieux mettre en action leurs théories et en montrer les conséquences. Avec *Candide*, Voltaire nous convainc plus qu'il ne le ferait dans un traité de métaphysique sur l'origine du mal. Dans *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau prouve que la vie vertueuse dans un état proche de l'état de nature est possible, et c'est sans doute celle de ses œuvres qui eut le plus d'influence sur la vie quotidienne de ses contemporains. Dans *La Condition humaine*, Malraux analyse plus humainement qu'un théoricien les différentes attitudes possibles de l'homme dans la révolution. La sagacité des romanciers — quoique le sens exact que donne Claude Roy à ce mot soit difficile à conjecturer — c'est sans doute le génie qu'ont eu certains d'eux de deviner l'esprit de toute une époque, avant même que celle-ci n'en eût pris conscience. Ainsi Chateaubriand exprima dans René le « vague des passions », le « mal du siècle » plusieurs années avant que l'on eût commencé à parler de romantisme, et, à la fin du siècle, Flaubert fut le premier, dans *Madame Bovary* à révéler la profonde insatisfaction des hommes de son temps au moment où la société la plus matérialiste qui fût continuait à vivre sur les mythes et les manières de penser du romantisme. La poésie aussi peut être un ingrédient du roman : on peut rappeler, entre de nombreux exemples, la peinture idyllique et lyrique de la nature dans *Atala* de Chateaubriand, la poésie de l'enfance dans *le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, la poésie épique de la résistance à l'oppression dans *la Peste* de Camus. Quant à la connaissance des cœurs, elle fait l'essentiel de l'intérêt de la plupart des romans

depuis quatre siècles. En citant quelques noms parmi les plus prestigieux, on ne peut être sûr de ne pas en oublier de plus célèbres encore : *La Princesse de Clèves, Manon Lescaut, Adolphe, le Rouge et le Noir, A la Recherche du Temps perdu.*

***

D'où vient pourtant notre insatisfaction devant un tel passage en revue de la littérature romanesque? Sans doute, comme le dit Claude Roy les romans sont-ils le reflet de la sagesse, de la poésie, de la psychologie d'une époque. Mais d'abord il est abusif d'affirmer que ce que l'humanité a fait de mieux dans ces domaines s'y trouve déposé. Qui soutiendrait par exemple qu'il y a plus de poésie dans les romans que dans l'œuvre des poètes? Il y a là une exagération évidente; dire que la littérature dans son ensemble renferme l'expérience de l'humanité serait déjà une affirmation très élogieuse, qui demanderait à être démontrée. D'autre part, trouver de la sagesse, de la poésie, de la psychologie, de l'histoire dans les romans implique que l'on procède non pas en lecteur mais en critique, et alors c'est la singularité du roman que l'on néglige, le plaisir du lecteur que l'on perd. Pourquoi vouloir retrouver à tout prix dans le roman ce qui est l'apanage de la philosophie, de la poésie, de la psychologie, de l'histoire, au lieu d'affirmer que le roman est un genre littéraire à part entière, qui captive ses lecteurs et les fait s'assimiler à des héros fortement dessinés, dans des aventures passionnelles, héroïques ou historiques. Assimiler le roman à d'autres disciplines, c'est passer sous silence que les grands romans ont été de grandes œuvres d'art créatrices et novatrices, qui n'ont voulu être rien d'autre que des romans. En écrivant *l'Astrée* dans un monde à peine sorti de la chevalerie, d'Urfé n'exprimait nullement une expérience de l'humanité de son temps, il écrivait bien plutôt une œuvre prophétique qui devait influencer les mœurs françaises pendant plus d'un siècle. Lirait-on Balzac si l'on n'y cherchait que l'histoire du XIX^e^ siècle? C'est la puissance de la création littéraire qui nous passionne dans la *Comédie humaine*. Qu'y a-t-il dans *la Modification* et dans *l'Emploi du temps* de Michel Butor si ce n'est la recherche hardie et passionnante d'une forme nouvelle de narration romanesque tendant à faire du roman, hors de toutes les compromissions, un genre littéraire irréductible à tous les autres? Michel Butor a d'ailleurs intitulé un article « Le roman comme recherche » (*Essais sur le roman*). Il faut même aller plus loin et reconnaître que le genre romanesque a produit des chefs-d'œuvre qui sont uniquement des œuvres de distraction. La distraction peut d'ailleurs prendre des formes très diverses, de la distraction du lecteur dans de captivants romans d'aventures comme *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas, jusqu'à la distraction cathar-

tique de l'auteur qui, tel Jacques Borel, trouve dans l'acte d'écrire son propre tourment, une compensation à l'angoisse obsessionnelle de la mort et de la folie (*l'Adoration, le Retour*).

En définitive, c'est la notion même de trésor qui est contestable. Elle implique que les romans soient un témoignage pour les siècles futurs, un recueil d'expériences utiles pour la postérité. Or les romans ne sont pas écrits pour les hommes à venir, mais pour les hommes de leur temps. De plus leur utilité est toujours discutable, car leur message peut être interprété de façons très différentes selon la sensibilité du lecteur. « J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie » affirme Balzac. Qui pourrait prétendre pourtant que ses romans infléchissent notre opinion en ce sens, bien qu'il ait considéré cet enseignement comme essentiel à son œuvre. Quant aux romans de caractères, ils peuvent tous provoquer la sympathie ou l'antipathie, pousser à la vertu ou au cynisme. Au total, mieux vaut donc ne pas chercher d'utilité aux romans, ne pas se soucier des trésors qu'ils peuvent renfermer, pour ne juger que le plaisir qu'ils donnent et leur valeur littéraire. C'est d'ailleurs respecter la volonté des romanciers qui, depuis quatre siècles, ont cherché inlassablement à créer un genre autonome. On pourra donc retenir en ce sens la définition que donne Alain Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman :* « L'œuvre doit s'imposer comme nécessaire, mais nécessaire *pour rien;* son architecture est sans emploi; sa force est une force inutile. »

Conclusion

L'énoncé nous invitait à voir dans cette citation de Claude Roy une « définition du contenu même et de l'intérêt propre du roman ». Il va de soi pourtant que cette phrase ne saurait résumer la pensée de Claude Roy, lui-même poète et romancier, et notre jugement vise cette citation prise comme définition du roman, non son auteur. Une fois admises les restrictions géographiques et historiques que nous avons posées, on peut donner raison à Claude Roy en effectuant une sorte d'anthologie pour découvrir dans les chefs-d'œuvre romanesques les « trésors » de l'expérience de l'humanité. Cependant une telle démarche ne rend pas justice à « l'intérêt propre » du roman en lui cherchant une utilité : on croirait plutôt une réponse aux censeurs du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles qui reprochaient au roman son immoralité. L'histoire de la littérature nous engage au contraire à apprécier dans le genre romanesque sa pure valeur artistique : c'est en effet par le roman que se sont imposées la notion de fiction littéraire, la possibilité d'un récit qui n'ait pour fin que lui-même. Et c'est sans doute ce caractère qui explique la suprématie du roman sur toutes

les autres formes littéraires à notre époque, plus que l'utilité qu'il est loisible de lui trouver. Il manque à l'opinion de Claude Roy de faire allusion au plaisir du lecteur et c'est pourquoi, aussi élogieuse soit-elle, elle est trop insuffisante pour être retenue comme définition du roman.

EXERCICES VUIBERT

collection de livres d'exercices avec solutions

●

MATHÉMATIQUES

Terminales B, COMBES ..... 33,00 F
Terminales C et E, COMBES et BARGUES,
Tome 1 : arithm., algèbre, analyse . 35,70 F
Tome 2 : géométrie, cinématique .. 35,70 F
Terminale D, COMBES ..... 35,70 F

●

SCIENCES PHYSIQUES

Terminales C, D, D' et E,
EYMARD et MENOT ..... 32,20 F
Terminales C. D. et E,
LE MORVAN ..... 17,00 F
Terminales C, D et E,
SINCE et GARRABOS ..... 33,50 F
Terminales F_2, F_3, F_5, électronique
et électrotechnique, BORNAND .. 42,00 F

LES OUVRAGES VUIBERT SONT EN VENTE CHEZ VOTRE LIBRAIRE.
A DÉFAUT, COMPLÉTER LE BON DE COMMANDE AU VERSO.

VUIBERT, 63, bd St-Germain, 75005 PARIS

BON DE COMMANDE

NOM : _____

PRÉNOM : _____

FONCTION : _____

ADRESSE : _____

_____

CODE POSTAL : _____

VILLE : _____

Je désire recevoir le(s) titre(s) coché(s) ci-dessous au prix majoré de 2 F par ouvrage pour frais d'envoi :

- ☐ math. term., B, COMBES (33,00 + 2 = **35,00 F**).
- ☐ math., term. C et E, tome 1 COMBES (35,70 + 2 = **37,70 F**).
- ☐ math., term. C et E, tome 2, COMBES (35,70 + 2 = **37,70 F**).
- ☐ math., term. D, COMBES (35,70 + 2 = **37,70 F**).
- ☐ sc. phys., term. C, D, E, EYMARD et MENOT (32,20 + 2 = **34,20 F**,.
- ☐ sc. phys., term. C, D, E, LE MORVAN (17 + 2 = **19 F**)
- ☐ sc. phys., term. C, D, E, SINCE et GARRABOS (33,50 + 2 = **35,50 F**).
- ☐ électronique, term. F_2 F_3, F_5, BORNAND (42 + 2 = **44 F**).

Je vous joins la somme de F, par :

☐ chèque postal (3 volets, CCP La Source, 33 952-11)

☐ chèque bancaire ☐ mandat-lettre

BON A DÉCOUPER ET A RETOURNER, ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÈGLEMENT, A :

VUIBERT. 63, bd St-Germain, 75005 PARIS

13. NANCY-METZ

BACCALAURÉAT, JUIN 1975

Vous commenterez cette opinion de Montherlant : « Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure réduite à la plus grande simplicité n'est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme. »

Conseils.

L'énoncé laisse une grande liberté au candidat en l'invitant, sans plus de précision, à « commenter » la phrase de Montherlant. Cette liberté crée cependant plus de devoirs que de droits. Il convient en effet d'une part d'expliquer les notions abordées (*action extérieure, simplicité, exploration de l'homme*) et de repérer les différents types de dramaturgie auxquels elles renvoient; d'autre part de mettre en lumière les arguments qui permettent de préférer une conception plutôt qu'une autre, en faisant appel à des raisons esthétiques générales plutôt qu'au goût individuel.

Ce type de sujet entraîne plus que d'autres au développement d'idées abstraites, qu'il faut s'interdire absolument. Certes il est plus que permis, nécessaire, de recourir à l'exposé de grands principes; mais ce dernier ne devra jamais être fait sans l'aide d'exemples précis, choisis soigneusement et commentés.

Lectures.

MONTHERLANT : *Théâtre* (contient les *Notes de théâtre*) Pléiade.
HUGO : Préfaces de *Cromwell* et *Ruy Blas*.
STENDHAL : *Racine et Shakespeare*.
TOUCHARD : *Dionysos, L'amateur de théâtre* (Seuil).
BRECHT : *Petit organon sur le théâtre* (l'Arche).

Document.

Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public : premièrement les femmes; deuxièmement les penseurs; troisièmement la foule proprement dite. Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action; ce que les femmes y veulent avant tout, c'est de la passion; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont

des caractères. Si l'on étudie attentivement ces trois classes de spectateurs, voici ce que l'on remarque : la foule est tellement amoureuse de l'action qu'au besoin elle fait bon marché des caractères et des passions. Les femmes, que l'action intéresse d'ailleurs, sont si absorbées par les développements de la passion qu'elles se préoccupent peu du dessin des caractères; quant aux penseurs, ils ont un tel goût de voir des caractères, c'est-à-dire des hommes, vivre sur la scène, que, tout en accueillant volontiers la passion comme incident naturel dans l'œuvre dramatique, ils en viennent presque à être importunés par l'action. Cela tient à ce que la foule demande surtout au théâtre des sensations; la femme, des émotions; le penseur, des méditations. Tous veulent un plaisir; ceux-ci le plaisir des yeux; celles-là le plaisir du cœur; les derniers, le plaisir de l'esprit. De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes : l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité.

HUGO, Préface de *Ruy Blas*.

SUJET DÉVELOPPÉ

Introduction

S'il faut en croire les traditions scolaires et universitaires, l'étude de l'homme et de ses mystères est la fin ultime — et suprême — de la littérature. Les écrivains sont enrôlés bon gré mal gré dans cette quête : il semble même que le critère essentiel permettant d'introduire un auteur dans le panthéon de la littérature soit le progrès qu'il a fait accomplir à la connaissance de l'homme. Montaigne, Pascal, Balzac, sont à ranger, à ce titre parmi les tout premiers. C'est par ce biais aussi qu'une critique la plupart du temps moralisante s'annexe ceux qu'elle voudrait rejeter, mais que la faveur du public a classés parmi les grands écrivains : elle reconnaît que, malgré leur immoralité, ils ont fait mieux connaître telle ou telle partie de la nature humaine; Baudelaire, entre autres, a dû passer par là. Mais le théâtre a sans doute eu plus à souffrir que d'autres genres littéraires de cette prééminence de l'humanisme dans les valeurs universitaires : l'étude d'une pièce de théâtre ne se résume-t-elle pas la plupart du temps à l'étude minutieuse de la « psychologie des personnages », négligeant à la fois la construction de l'intrigue, la valeur scénique, et ce qui fait l'intérêt réel de la pièce pour le spectateur qui la voit représentée au lieu de la lire. Une telle démarche semble trop partielle pour être adoptée par un dramaturge

soucieux, lui, de faire représenter sa pièce et, selon le mot de Molière, de plaire. Il paraît donc surprenant de lire sous la plume d'Henry de Montherlant : « Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure réduite à la plus grande simplicité n'est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme. » Ce jugement, sans doute, se présente comme une simple préférence de Montherlant, sans valeur générale. Il est cependant permis de s'interroger sur la conception théâtrale que recouvre ce goût un peu paradoxal; car loin d'exprimer une opinion isolée, Montherlant apporte sa contribution, utile puisqu'il est lui-même un homme de théâtre, à la controverse soulevée par les Romantiques et qui, pour paraître dépassée, n'influence pas moins le théâtre d'aujourd'hui. Car il est intéressant d'examiner les solutions adoptées, de propos délibéré, par certains dramaturges modernes, au moment précisément où l'abolition des contraintes qui s'exerçaient jadis sur les créateurs leur laisse toute liberté d'écrire des pièces de théâtre selon leur cœur.

Développement

La citation de Montherlant demande d'abord à être éclairée quelque peu. L'auteur y parle de « pièce de théâtre » sans référence à un genre particulier. Il ne s'agit pas là d'une concession à la coutume contemporaine qui est de ne pas caractériser d'emblée les œuvres dramatiques : Montherlant lui-même appelle « drame » plusieurs de ses pièces, *La Reine morte* par exemple, et « comédie » *Un incompris*. Sa volonté est donc de réunir dans le même jugement tous les genres dramatiques qu'il prétend apprécier selon les mêmes critères : l'« exploration de l'homme » qui s'y accomplit. Ce terme est suffisamment vague pour recouvrir à la fois l'analyse d'un caractère ou d'un type (l'avare, l'atrabilaire amoureux) et l'étude psychologique d'un individu (Rodrigue, Andromaque). Enfin il faut expliquer « la simplicité de l'action extérieure » qui renvoie à la simplicité de l'intrigue telle qu'elle était définie au XVII^e^ siècle; mais, par ce mot imagé et expressif, Montherlant oppose apparemment l'extérieur, c'est-à-dire l'aspect scénique et dramatique de la pièce, aux ressorts purement humains du personnage. On voit qu'il se veut par là résolument classique, faisant même référence à l'homme éternel sorti de son milieu et de son époque.

Cette attitude, nous l'avons dit, est paradoxale en ce qu'elle semble élire pour modèle une époque très isolée de notre littérature car le classicisme, dans l'histoire du théâtre, n'est qu'un bref intermède dans un courant ininterrompu où, pour paraphraser Stendhal, Shakespeare l'emporte nettement sur Racine. Au XVII^e^ siècle même, le théâtre classique n'a jamais fait disparaître des formes beaucoup plus populaires de spectacle où la

psychologie des personnages est plus que sommaire : la pièce à machines et, surtout, la tragi-comédie; là triomphent les combats sur scène, les déguisements, les enlèvements, les quiproquos, les reconnaissances; en un mot, tout est dans l'intrigue et ni les bienséances ni la vraisemblance ne sont respectées. Qu'on remplace la médiocrité de Mairet ou de Scudéry par le génie d'Hugo, et c'est le drame romantique qu'on définit ainsi à peu de choses près. Sans doute Hugo a-t-il d'autres prétentions lorsqu'il compose ses drames : les préfaces de *Cromwell* et de *Ruy Blas* manifestent une volonté de synthèse entre la comédie et la tragédie d'une part, entre l'action, les caractères et les passions d'autre part. Cependant, soit que l'auteur y ait été contraint par des nécessités dramatiques, soit que son propre tempérament l'ait porté plus volontiers vers l'action que vers l'exploration de l'homme, ces synthèses qui, en théorie du moins, devaient être équitables, se font aux dépens de la psychologie des personnages. Le théâtre classique présente des héros certes actifs, mais au sein d'une crise à laquelle ils ne peuvent en aucune façon imposer une issue par l'action; la pièce dépeint alors leurs hésitations qui sont d'autant plus *tragiques* que la durée des événements est limitée à vingt-quatre heures. Le drame romantique, au contraire dépeint le héros dans l'action : ainsi *Hernani* pourrait facilement être qualifié de *pièce d'aventures :* les cinq actes présentent le héros dans différentes situations; il y manifeste sa bravoure, son sens de l'honneur, son amour; mais ces traits sont évidents dès la première scène et n'évoluent pas au cours de la pièce, pas plus que le héros ne se trouve confronté à un dilemme, où s'approfondirait la dimension humaine de son personnage : l'action est son seul moyen d'expression. On voit donc que c'est la volonté même d'introduire l'action sur le théâtre qui diminue l'épaisseur psychologique des personnages, et par là même l'intérêt des spectateurs soucieux avant tout de l'« exploration de l'homme ». La richesse romantique, richesse en couleurs, en décors, en costumes, en personnages (ce qui diminue d'autant l'attention que l'auteur peut porter à chacun d'eux) se caractérise plus par le foisonnement que par la profondeur : elle trouve son apogée avec le théâtre de Rostand, remarquable agencement de scènes de genre, de reconstitutions historiques, de grands déploiements de foule, mais dans lesquels la connaissance qu'a le spectateur de l'âme des personnages est extrêmement superficielle.

Il reste que Montherlant formule un goût personnel, non un jugement général; peut-on aujourd'hui être intéressé par un théâtre qui repose uniquement sur l'action extérieure? Cette conception dramatique, semble-t-il, s'expliquait assez bien à une époque où le théâtre, qui ne subissait la concurrence d'aucun genre artistique, jouait, par force, le rôle de spectacle populaire. Aujourd'hui, ce rôle est dévolu à d'autres moyens de communication, le cinéma et la télévision en particulier. Ces derniers

disposent de moyens bien supérieurs dans le domaine du spectaculaire : scènes tournées en extérieur, scènes en mouvement, effets spéciaux, figuration, cascade, costumes. On peut dire que les films de cape et d'épée et les westerns ont remplacé de nos jours le théâtre d'action, et c'est justice, car, si l'on cherche seulement à voir représenter des faits, pourquoi ne pas préférer le moyen le plus fidèle de reproduction de ces faits?

Il ne faut pas négliger cependant la fascination qu'exerce la scène sur le public. Saturés de cinéma, dont ils connaissent les facilités — un plan peut être recommencé de nombreuses fois — et dont la réalisation définitive interdit l'émotion du « direct » des spectateurs que le théâtre n'attirerait pas en d'autres circonstances sont impressionnés de voir évoluer devant eux des « vedettes » connues par ailleurs, et admirent leur faculté d'incarner une personnalité différente de la leur. Ainsi s'explique le succès de l'émission *Au théâtre ce soir*. Lors même que l'intrigue en est mal combinée ou les caractères invraisemblables, elle présente les acteurs vivants sur les planches, les spectateurs présents en font foi, et, du même coup ce qui, au cinéma, ne retiendrait pas l'intérêt une minute, passe la rampe. Au total, l'essentiel de la production dramatique contemporaine, et cette suprématie est la preuve de l'intérêt que lui portent les spectateurs, s'apparente plutôt au vaudeville : une action assez réduite, des caractères sans réelle profondeur, mais une intrigue solidement conduite provoquant un tragique ou, plus souvent, un comique de situations. Feydeau ou Labiche hier, Barillet et Grédy ou Françoise Dorin aujourd'hui remportent de vifs succès sans approfondir notre connaissance de l'homme; mais le caractère populaire de ce théâtre ne doit pas être un motif de condamnation, puisqu'il prouve au contraire le besoin éprouvé par le spectateur d'un contact immédiat avec le comédien.

***

Cependant, notre culture classique aussi bien que la rareté des œuvres d'art capables de nous inciter à la réflexion expliquent le rôle très particulier que continue à jouer le théâtre comme lieu d'« exploration de l'homme » pour reprendre l'expression de Montherlant. Le cinéaste nous montre un personnage sans nous laisser deviner de ses sentiments que ce qu'il veut bien en révéler. Le romancier peut analyser jusqu'à l'infini le caractère et les pensées de ses personnages, mais le lecteur est privé de leur apparence physique et d'un décor qui rendrait plus vivante et plus attrayante l'analyse. Au théâtre au contraire, le personnage est sous les yeux du spectateur et suffisamment vivant pour que l'exposé de sa situation psychologique ou des passions qui l'animent se fasse sans ennui. Comme l'écrit Hugo lui-même dans

la préface de *Ruy Blas :* « Si l'action peut, dans beaucoup de cas, s'exprimer par l'action même, les passions et les caractères, à très peu d'exceptions près, ne s'expriment que par la parole. » C'est reconnaître que le foisonnement de l'action extérieure et l'exploration de l'homme sont incompatibles au théâtre. En partant de cette constatation simple, les dramaturges classiques devaient éprouver une tentation, celle de composer des tragédies où l'action extérieure ne viendrait en rien « gêner » la peinture de l'homme. Cette tentation n'était pas essentiellement le fait de Corneille, dramaturge à l'imagination toujours féconde, plus proche de l'esprit tragi-comique, mais de Racine, si soucieux, dans chacune de ses tragédies, de faire des passions des personnages le moteur dramatique essentiel. Cette simplicité est atteinte dans *Bérénice* qui développe la même situation du début à la fin, sans péripéties. Aucun événement extérieur ne vient changer le cours de l'action ni les sentiments des trois personnages; aucun revirement psychologique ne change non plus leur situation réciproque : le refus de Rome, leurs sentiments sont connus dès le premier acte et la pièce, faite de leurs hésitations, de leurs craintes et de leurs espoirs, n'est que la lente acceptation d'une séparation qui leur sera cruelle à tous trois. Si la tragédie est pauvre en rebondissements, et déçoit ceux qui demandent une action plus mouvementée, elle comble ceux que passionne l'analyse des sentiments : les moindres finesses de l'âme humaine qui balance entre le renoncement et la volonté, l'amour et le désespoir, sont en effet exprimées avec toutes les nuances qu'introduit l'état d'esprit du moment des autres personnages.

Si Racine rappelle avec justesse qu'un tel idéal de simplicité « une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression » (Préface de *Bérénice*) correspond fort à la pratique dramatique des Tragiques grecs, dont il cite *Ajax*, *Philoctète* et *Œdipe Roi* en exemples, il serait faux de croire que sa tentative est restée isolée, son modèle sans émules. Au contraire, les dramaturges contemporains ont très souvent recours à un théâtre presque dénué d'événements ou de péripéties pour offrir une image de la nature humaine dans telle ou telle situation ou nous faire réfléchir, par l'intermédiaire de personnages-types ou symboles, aux grands problèmes de l'humanité. Ainsi *Le Roi se meurt* d'Ionesco est une longue méditation sur la mort de l'homme. L'homme, sous les traits de Bérenger Ier y est peint avec ses qualités et ses défauts, bon et cruel à la fois, quelconque en quelque sorte, avec d'extraordinaires pouvoirs sur la Nature à laquelle il impose sans restriction sa volonté; mais impuissant devant sa propre mort qui fait disparaître le monde de sa sensation même. Cette mort, il refuse de la voir venir, la rejette avec désespoir et révolte, s'y abandonne enfin, et la succession de ces différents moments n'est que l'amplification du drame humain que constitue la mort.

C'est la mort aussi, mais d'une façon bien différente malgré la parenté des titres, qui est au centre de *La Reine morte* de Montherlant. En effet, si la mort de Bérenger est l'inéluctable, la lamentable mort naturelle, la mort d'Inès n'est rien moins que fatale; mais elle est voulue par Ferrante, incapable lui-même de savoir pourquoi il veut ainsi tuer, sans illusion sur la valeur de la raison d'État qu'il invoque, mais jaloux de la jeunesse d'Inès, conscient de sa propre fin qui approche, désireux de donner une dernière preuve d'autorité, fût-elle absurde. Là encore le déroulement de l'action est purement linéaire et sans péripéties importantes. Mais c'est un choc de puissantes personnalités, en particulier Inès et Ferrante, qu'animent les thèmes essentiels qui parcourent le théâtre de Montherlant : le thème de l'honneur, le dégoût devant la médiocrité, le désir de l'isolement. Comme l'écrit Montherlant : « Sans doute... ce qui est proprement « du théâtre » est-il ce qui m'intéresse le moins. »

Si ce type de conception dramatique a produit d'immortels chefs-d'œuvre, on comprend d'emblée par la dernière citation de Montherlant le risque que courent les dramaturges qui l'adoptent. Sans doute dans *La Reine morte* l'opposition qui sous-tend la pièce est l'opposition de deux conceptions de l'existence qu'incarnent les personnages; mais si l'auteur modifie quelque peu les proportions, le personnage n'est plus que l'incarnation d'une idée abstraite, et le théâtre ne sert plus qu'à un froid débat théorique. C'est bien alors que l'action n'est plus qu'un prétexte. Or dans une certaine mesure, le vague de l'expression employée par Montherlant « l'exploration de l'homme » peut aussi bien convenir au plus froid théâtre d'idées qu'à la plus humaine des tragédies. Il est presque traditionnel de prendre comme exemple du théâtre d'idées la pièce de François de Curel *La nouvelle Idole*, qui traite du problème des rapports entre la science et la foi. L'oubli dans lequel ce théâtre est tombé aujourd'hui suffit à prouver qu'une conception dramatique de ce genre, si elle peut à une époque donnée servir de véhicule commode à un débat d'idées d'actualité perd son public en même temps que le problème posé passe de mode.

Le théâtre qui se consacre à l' « exploration de l'homme » a donc son public, un public cultivé, à l'inverse du théâtre d'action qui est essentiellement populaire; il court même le risque de devenir un théâtre pour public d'intellectuels.

***

Une telle opposition est pourtant choquante. En effet, confronter un théâtre d'action d'où la psychologie est presque absente et un théâtre d'analyse où l'action peut se réduire à sa plus simple expression revient à oublier l'essence même du théâtre. Le théâtre se donne ouvertement comme fiction : nul n'est dupe de ces

décors, de ces costumes, de ces entractes; le « réalisme » du drame romantique tombe un peu en porte-à-faux. Mais, à l'inverse, le public refuse que les personnages soient de simples abstractions habillées. Il faut qu'ils aient leur caractère, leur individualité. De plus, en un temps très bref, la fiction théâtrale veut que se noue une intrigue dont l'intérêt, propre au théâtre, s'ajoute à l'intérêt que l'on tire de l'étude de la psychologie des personnages. Cet équilibre, c'est l'équilibre du théâtre classique, et Hugo, en prétendant faire la synthèse du théâtre d'action et du théâtre de passions, ne fait que chercher à donner ses lettres de noblesse à l'action seule. D'ailleurs Racine, s'il compose, avec *Bérénice*, une tragédie sans péripéties, ne cherche nullement à faire de cette pièce un modèle : sa Préface présente bien la pièce comme un cas-limite, une gageure : « Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens. » Au reste, il faut faire aussi la part du désir de polémiquer avec Corneille : « Tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes les spectateurs... » En effet Racine lui-même dans ses autres tragédies, est bien loin de mettre en œuvre une simplicité semblable et des intrigues aussi minces. Dans *Phèdre*, la situation des personnages est renversée à l'acte premier par l'annonce de la mort de Thésée qui libère Aricie, en butte à l'hostilité du roi, et déculpabilise l'amour que la reine éprouve pour son beau-fils, mais la rend dépendante de lui, puisqu'il doit vraisemblablement succéder à son père sur le trône; puis, à la fin de l'acte second, l'annonce de l'élection du fils de Phèdre comme roi renverse à nouveau la situation : Aricie redevient sujette et Phèdre se trouve en position de dominer Hippolyte et de chercher à le séduire en lui offrant le trône; cependant, à l'acte troisième, tout est remis en question par le retour inattendu de Thésée : Phèdre, se croyant perdue, accepte qu'Œnone accuse calomnieusement Hippolyte. A l'acte quatrième, Phèdre, qui venait demander à Thésée le pardon d'Hippolyte, apprend que ce dernier aime Aricie, et renonce à son projet par jalousie. Au dernier acte, Thésée apprend qu'Œnone s'est tuée et que Phèdre veut mourir : il demande à Neptune de ne pas donner suite à son vœu; pourtant, ultime péripétie, on apprend qu'un monstre marin a mis fin aux jours d'Hippolyte. Peut-on imaginer technique dramatique plus éloignée de la limpidité de *Bérénice*? Pourtant, et c'est là l'essentiel, cette différence de conception dramaturgique n'empêche pas *Phèdre* d'être, aussi bien que *Bérénice*, une admirable « exploration de l'homme ». La profondeur de l'amour, l'hésitation devant le devoir régnaient ici; là s'étalent la découverte de l'amour, la honte d'une attirance incestueuse irrépressible, une jalousie qui rend aveugles les sentiments et la raison. Mais qu'on compare

cette fin avec la scène ultime d'*Hernani :* sans doute le réalisme y est-il plus grand, puisque trois cadavres jonchent la scène; mais ce réalisme, allié, il faut le dire, à la beauté des vers, masque l'invraisemblance et la faiblesse des caractères, l'absence de *nécessité* de la scène que rien, surtout dans la psychologie des personnages, ne laisse prévoir : les deux amants sont victimes de la jalousie d'un vieillard implacable, et qui se tue pour n'avoir pas réalisé assez tôt l'absurdité de son acte.

Il faut insister sur ce statut très particulier du théâtre qui a la possibilité de mettre en lumière les profondeurs des âmes à l'occasion d'actions infiniment plus resserrées que dans la vie : le théâtre a l'intérêt de nous présenter uniquement une crise, abstraction faite de tous les détails prosaïques et du cadre trop précis qui sont l'apanage du roman. Ainsi peut-on expliquer le mot de Giraudoux dans *Ondine :* « C'est le grand avantage du théâtre sur la vie, il ne sent pas le rance. » On peut citer comme exemple *Électre* où Giraudoux a délibérément violé la vraisemblance prosaïque (Les Euménides qui grandissent à vue d'œil, le rôle du Mendiant, les anachronismes les plus criants) pour mieux insister sur la vérité de la situation et sur la force de sa morale.

La critique que l'on peut donc apporter au jugement de Montherlant est de trop sous-estimer le rôle de l'intrigue dans la construction dramatique en en faisant un simple prétexte à l'exploration de l'homme. En effet d'une part l'intrigue porte son propre intérêt en elle-même, à l'égal de la psychologie; d'autre part, c'est elle qui sert de support essentiel à la révélation des problèmes psychologiques en question. Comment imaginer en effet que la nature humaine vienne à s'exprimer sans une crise qui ressortit entièrement à l'intrigue, à l' « action extérieure »? Comme l'écrit André Bellessort : « Le théâtre, dans un monde simplifié, débarrassé d'un grand nombre de nos contingences, est la mise en œuvre des virtualités humaines. A travers les quiproquos les plus comiques ou les incidents les plus naturels, les situations les plus étranges ou les circonstances les plus ordinaires, c'est toujours l'homme qui nous intéresse. »

Conclusion

On peut dire, en conclusion, que Montherlant, lorsqu'il prend fait et cause pour la seule recherche de l'exploration de l'homme dans le théâtre, ne se rallie pas purement et simplement à l'esthétique classique. Sans doute il condamne avec raison un théâtre uniquement dramatique et peu soucieux de la vérité humaine, comme le théâtre romantique, qui est aujourd'hui dépassé, auquel on peut ajouter le vaudeville et la comédie de boulevard, bien que cette dernière ait produit et produise encore des spectacles de qualité qu'il ne faut pas négliger en bloc sous

prétexte qu'ils appartiennent à un genre plus populaire. Mais le théâtre que Montherlant définit ainsi négativement est avant tout son œuvre propre : dans *La Reine Morte*, dans *Le Maître de Santiago*, les personnages sont habités de sentiments assez intenses, ils sont mus par des passions assez fortes pour que leur personnalité fasse oublier les grandes abstractions dont ils sont en réalité les représentants. Montherlant évite donc parfaitement, en ce qui le concerne, le reproche d'abstraction qu'encourent ceux qui, en s'appuyant sur les mêmes principes, pratiquent un théâtre d'idées. Mais, puisqu'il s'agit ici de préférence, on pourra préférer une esthétique plus classique de la scène, qui compte d'ailleurs de nombreux représentants aujourd'hui, parce qu'elle profite mieux de la possibilité exceptionnelle dont jouit le théâtre de mettre en œuvre des caractères et une intrigue qui se renforcent mutuellement.

14. PARIS
ÉPREUVE ANTICIPÉE, JUIN 1975

« Comment peut-on expliquer un poème? En vous appuyant sur des exemples précis, vous répondrez à cette question. »

Conseils.

1. Les candidats savent bien qu'une des difficultés de la dissertation consiste à « problématiser » le sujet proposé. Dès lors la tentation est grande de croire cette difficulté réglée parce que le sujet se présente sous la forme d'une question. En réalité, il n'en est rien : la nécessité d'organiser sa réflexion en articulant les différentes modalités d'approche du problème, cette nécessité reste entière.
2. Les candidats pouvaient à juste titre considérer que l'énoncé de la question n'était pas exempt d'ambiguïté. S'agissait-il de déterminer si un poème est ou non explicable, de présenter une méthodologie propre à rendre compte d'un poème, ou bien de s'interroger sur une pédagogie de l'explication? Plutôt que d'attribuer cette ambiguïté à une maladresse dans la formation du sujet (ce qui est peut-être le cas!), mieux valait pour le candidat considérer que cette formulation était à dessein ambiguë. Les correcteurs apprécieront toujours une copie qui prend en compte l'ensemble des implications d'un sujet.

Lectures.

En plus des lectures qui sont ici régulièrement conseillées, nous voudrions indiquer un ouvrage dont l'importance est extrême. Que les candidats ne se laissent pas rebuter par les quelques passages « difficiles » qu'il contient : ce n'est que menue monnaie au regard du prix d'un tel livre.

H. Meschonnic : *Pour la Poétique* (tome I), Gallimard, 1970.

Introduction

Un philosophe remarquait naguère que notre époque pouvait se caractériser par une propension à s'interroger sur les actes les plus élémentaires, ceux-là mêmes auxquels on ne pense jamais parce qu'ils paraissent aller de soi. Ainsi de l'acte de lire par exemple. Réfléchir à ce que l'on fait, cela suppose que l'on se pose en toute naïveté des questions qui peuvent paraître par là même bien étranges de prime abord. Nous lisons un poème, nous cherchons donc à le comprendre, à l'expliquer et tout cela semble simple jusqu'à ce que nous réfléchissions à ce que nous faisons : « Comment peut-on expliquer un poème! » On croirait entendre un de ces parisiens des *Lettres Persanes* que Montesquieu a si bien croqué : « Ah! Ah! Monsieur explique des poèmes? C'est une chose bien extraordinaire! Comment peut-on expliquer un poème? » Convenons qu'il n'est nullement évident qu'il soit nécessaire d'expliquer un poème. Et si nous arrivons à nous convaincre qu'une telle nécessité existe, il nous faudra dans notre recherche « naïve » déterminer ce en quoi consiste le fait d'expliquer : peut-être pourrons-nous comprendre comment on procède lorsqu'on veut expliquer.

Développement.

1. Un poème est-il de l'ordre de l'explicable?

Le latin utilisait le verbe « explicare » en rhétorique pour désigner par exemple l'action de développer le sens d'un mot. Le moyen Français a conservé cette signification, puisqu'au XVI^e^ siècle le verbe évoquait encore l'action de « dérouler », de « déplier ». Si aujourd'hui le verbe « expliquer » ne désigne plus qu'une activité intellectuelle, nous pouvons cependant tirer profit de son évolution sémantique. « Expliquer », c'est par un processus de « dépliement » ou de « déploiement » rendre clair ce qui en raison de sa concision, reste obscur; c'est donc une activité de *détour* qui à première vue s'oppose en tous points à la lecture. Autrement dit si la lecture relève de l'intuitif, l'explication relève du discursif.

Expliquer un poème ce peut donc être opérer le déploiement en une langue claire et transparente, d'une langue concise et obscure; on voit ici qu'expliquer étant le fait de déplier dans une langue autre, expliquer c'est transposer. Prenons tout de suite un exemple avant de nous interroger sur la nécessité d'opérer une telle transposition.

Lorsque Saint-Amant écrit : « L'or tombe sous le fer », je puis rendre clair ce qui m'apparaît obscur en montrant que l'or désigne par métaphore, les blés murs, et que le fer désigne par métonymie,

la faucille dont se sert le moissonneur. Je pourrai alors proposer une transposition du vers de Saint-Amant : le blé tombe sous la faucille. Qu'ai-je fait dans cette transposition? J'ai assigné un sens univoque à un vers qui n'était pas univoque; j'ai réduit l'éventail des significations. Que sont devenues en effet dans ma transposition les connotations mythiques de l'or et du fer, les oppositions de couleur, etc.?

Si donc expliquer un poème consiste à transposer dans la langue de la communication univoque, une langue qui fuit l'univocité, on conçoit que beaucoup aient nié l'utilité de l'explication. Pourtant lorsque nous lisons dans la deuxième version du « Pitre Châtié » de Mallarmé : « Yeux, lacs... », il n'est pas indifférent qu'on explique que le poète a joué sur les deux sens de « lacs », étendue d'eau et filet... On avancera alors que même si d'aventure l'explication parvenait à rendre compte de la totalité des sens possibles d'un poème, elle échouera toujours à rendre compte de l'effet produit par la concision : « déployer » les divers sens de « lacs » c'est oublier le brutal vertige de la polysémie. Autrement dit ce qui précisément est important dans un poème échapperait par définition à l'explication : qu'on appelle cela plaisir esthétique importe moins que le fait de reconnaître qu'une part — qu'une part essentielle — du poème est irréductible au langage discursif. Et d'autant semble-t-il que le poème ne pose pas des problèmes de compréhension au lecteur. C'est alors en effet que l'explication s'avère non seulement inutile et inefficace mais surtout destructrice; faire violence à un poème en l'expliquant ce serait s'interdire d'éprouver du plaisir à le lire. Expliquer un poème ce serait lever le voile qui enveloppe de mystère la poésie : activité sacrilège donc! Et sacrilège celui qui oserait parler du jeu sur les adverbes dans ce vers du Verlaine vieillissant :

« Jadis, déjà, pourtant combien je me souviens! »

On avancera même que si le besoin d'une explication peut naître de la lecture d'un poème, c'est par déficience du poème : libre à Maurice Scève de cultiver l'euphuisme :

« Mais pour au mal renaître incessamment
Afin qu'en moi ce mien malheureux vivre
Prometheus tourmente innocemment, »

sa *Délie* ne serait que phébus.

Quelque argument qu'on présente pour nier l'intérêt de l'explication poétique — nature de la langue poétique, plaisir esthétique, mystère de la poésie, etc. — on voit qu'ils sont tous fondés sur une conception, une « théorie » de la poésie. On peut, comme le firent certains dans la France de l'entre-deux guerres

disserter sur la « poésie pure », refuser la glose tout en glosant sur l'indicible beauté du célèbre vers de *Phèdre :*

« La fille de Minos et de Pasiphaé »,

en quoi notre lecture d'Apollinaire est-elle « abîmée » lorsqu'on évoque le mythe de Médée au sujet de ces vers d'*Alcools :*

« Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
(...) Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne. »

Et si on a vu refuser l'utilité de l'explication poétique au nom d'une théorie de la poésie, on conçoit que c'est également au nom d'une théorie de la poésie qu'on revendiquera le droit d'expliquer un poème.

2. A quelles conditions un poème est-il explicable?

Nous avons opposé plus haut la spontanéité de la lecture au détour de l'explication. Nous pouvons entendre par là que l'explication est éminemment un acte d'appropriation, l'acte par lequel nous nous assurons la maîtrise d'un poème. Qu'est-ce à dire que nous nous approprions un poème en l'expliquant? Mallarmé décrivait la poésie d'E. A. Poe en ces termes :

« Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur. »

Il s'agira pour nous tout au contraire en expliquant, non seulement de faire comprendre, mais aussi de faire connaître la raison, la cause du poème. Expliquer ce sera rendre compte autant que possible de ce qui fait qu'un poème n'est pas un astre parvenu jusqu'à nous mystérieusement, de ce qui fait qu'un poème est le résultat d'un travail intelligent sur la langue. On conçoit que cet acte d'appropriation en quoi consiste l'explication puisse varier selon l'époque où il s'exerce et selon l'âge aussi de celui qui l'exerce : on ne peut pas expliquer un poème en 1975 comme en 1860, à quatorze ans comme à vingt-cinq. Puis-je expliquer à un enfant que les cernes du poème d'Apollinaire sont les effets visibles d'une nuit d'amour, aurais-je pu avant Saussure montrer le travail « du mot sous le mot », la dissémination d'un vocable dans un fragment des *Chants de Maldoror?*

On voit bien ici encore que le travail d'explication, s'il a pour objet un poème ne trouve pas dans son objet d'étude les clés de son exercice; pas plus qu'on ne « trouve » dans la nature les clefs de son intelligibilité, on ne trouvera dans un poème les clefs de son explication. A nous de forger les instruments qui nous permettront de maîtriser le poème : pas d'explication sans une méthode;

le poème ne répond que si on l'interroge : à nous de trouver les questions qu'il faut lui poser.

Bien que notre propos ne soit pas d'établir un relevé consciencieux des diverses méthodes d'explication qui sont aujourd'hui à notre disposition, nous voudrions par quelques exemples poser les problèmes auxquels se heurte qui cherche une méthode.

On peut considérer que ce qui est déterminant dans un poème c'est le « contenu »; lisant ce quatrain du sonnet de Mallarmé « A la Nue » :

> « Quel sépulcral naufrage (tu
> le sais, écume, mais y baves)
> Suprême une entre les épaves
> Abolit le mât dévêtu »,

je peux m'intéresser prioritairement aux images maritimes, les souligner (naufrage, écume, épave, mât) et constater que ce prélèvement constitue une piste de lecture possible du poème. Je pourrai ajouter que Mallarmé renonce à l'écriture linéaire, qu'il propose au lecteur une lecture éclatée où la compréhension naît d'une vision globale du poème; je suis allé du contenu à la forme : j'ai fait une explication thématique.

Je peux aussi, toujours à propos de ce poème de Mallarmé, m'attacher à étudier les dominantes vocaliques de la strophe; j'observerai les fréquentes occurrences des phonèmes /u/ et /a/ et je pourrai lire le poème comme une expansion des propriétés vocaliques du premier vers :

> « A la nue accablante tu »,

grâce à quoi je montrerai qu'en poésie le contenu est déterminé par la forme. J'aurai fait une étude stylistique.

Nous simplifions bien sûr à l'extrême, afin seulement de remarquer l'embarras où nous nous trouverons devant ces vers de La Fontaine, tirés des « Obsèques de la Lionne » :

> « Amusez les rois par des songes
> Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges... »

Est-ce le contenu qui explique la place à la rime de « songe » et « mensonge » — n'y a-t-il ici par conséquent pour La Fontaine qu'une réminiscence des théories platoniciennes sur la fiction — ou bien le jeu sur les sonorités, sur une fausse étymologie n'a-t-il pas conduit La Fontaine a élaboré une théorie originale de la fable?

Il est clair que le sens du poème est ici indécidable; il nous faut par conséquent renoncer à ce dualisme de la forme et du contenu

et considérer comme un *tout* le langage poétique. Prenons un exemple où cette nécessité apparaîtra encore plus clairement.

Saint-John Perse, dans un poème de *Vents* s'attache à définir la fonction du poète à travers les images de « l'équivocité »; le poète est décrit pour finir :

« comme un homme fourvoyé dans une mêlée d'ailes et de ronces, parmi des noces de busaigles! »

L'évocation de l'oiseau permet certes d'introduire la confusion des feuilles et des plumes dans l'union au milieu des broussailles; mais le nom de l'espèce (busaigle) fait à la fois songer à quelque métissage de rapaces cependant que la sonorité renvoie à « bisaiguës » et à sa variante « bisaigle » qui désigne un outil à usage mixte de vitrier, de charpentier ou de cordonnier. La valeur poétique du mot tient donc à l'usage qui est fait dans le poème de sa face signifiante et de sa face signifiée, indissolublement unies.

Expliquer un poème ce sera donc dépasser le dualisme du contenu et de la forme en considérant comme l'écrit H. Meschonnic que : « C'est l'œuvre qui fait le sens du mot dans l'œuvre. » C'est-à-dire qu'on ne saurait expliquer un poème sans faire intervenir par exemple l'ensemble du recueil dans lequel il trouve place.

Afin de rendre clair ce qui est ici avancé, nous prendrons un exemple tiré du recueil de J.-P. Salabreuil : *L'Inespéré*. Pour comprendre, maîtriser, expliquer ce passage du poème « L'Enfant de la fièvre de vie » :

« Aux sources de la vie dans les lignes de l'émoi du temps perdu. (...) Que je n'aie pas en moi la force de me vivre en moi seul. Et qu'elle soit perdue pour moi cette espérance de me sauver en propre. (...) Avec l'enfant de la fièvre de vie que j'étais. (...) Vers le repli suprême des neiges en retour. (...) Reblotti pour cette fois sans fin. »

Pour maîtriser donc ce poème, il faut passer par quelques étapes qu'on ne peut franchir qu'à la condition d'admettre que la valeur du mot s'élabore dans le recueil. Quels sont ces états? Salabreuil établit dans son texte une équivalence entre l'amour et l'enfance par l'intermédiaire d'une couleur commune, le blanc; l'amour, c'est : « le blanc miracle de nos vies »; l'enfance c'est : « la lente, l'enfantine neige ». Dès lors, Salabreuil peut dire l'amour en écrivant l'enfance : « Oh, je venais vers elle, interminable enfance », ou encore :

« Pourquoi cette lueur d'enfance
« Au creux de l'être... »,

toujours à propos de l'amour.

Or, dans le passage que nous avons cité s'expriment et la nécessité pour le poète d'aimer (deuxième phrase) et l' « idée » que

l'amour constitue un *retour* sur son passé, son enfance, une régression qui est répétition, idée qui n'apparaît clairement qu'à la lumière de l'équivalence amour-enfance établie ailleurs dans le recueil. Il faut donc être informé par l'ensemble du recueil pour comprendre ce qui fait toute l'importance de ce poème où se trouve posées la relation entre l'amour et la régression/répétition la relation pour Salabreuil entre l'amour et ce que Freud a appelé la pulsion de mort.

Conclusion

Nous n'avons pas, bien entendu, évoqué tous les problèmes que soulève l'explication d'un poème. Peut-être cependant sera-t-il apparu qu'on ne saurait se passer de l'explication poétique en ce qu'elle permet avant tout d'apprendre à lire. Si la poésie est « du langage chargé de sens au plus haut degré possible » comme l'écrivait Ezra Pound, nous avons à savoir nous mettre à l'écoute de ce haut langage.

TABLE DES MATIÈRES

COMMENT FAIRE UN RÉSUMÉ DE TEXTE SUIVI DE DISCUSSION? 3

I. — RÉSUMÉ OU ANALYSE D'UN TEXTE PUIS DISCUSSION.

1. M.-J. Duvry, L'Œuvre et l'Homme (extrait de *Réponses*) (Montpellier, baccalauréat, juin 1975) 6
2. R. Queneau, La supériorité de la recherche sur la découverte (Nice, épreuve anticipée, juin 1975) 13
3. F. de Closets, Les enfants de la publicité (extrait de *Le Bonheur en plus*) (Nice, baccalauréat, juin 1975) .. 22
4. C. Lévi-Strauss, Les voyages (extrait de *Tristes Tropiques*) (Besançon, épreuve anticipée, juin 1975) . 31
5. J.-J. Rousseau, La connaissance de l'homme (extrait du *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*) (Tous centres métropolitains, série D', juin 1975) 37

COMMENT FAIRE UN COMMENTAIRE COMPOSÉ? .. 42

II. — COMMENTAIRES COMPOSÉS.

6. Alain-Fournier, La Fête étrange (extrait de *Le Grand Meaulnes*) (Lille, épreuve anticipée, septembre 1974) 44
7. J.-J. Rousseau, Promenade nocturne (extrait des *Confessions*) (Dijon, épreuve anticipée, juin 1975) ... 51
8. T. Corbière, La Pipe au poète (extrait de *Les Amours jaunes*) (Clermont-Ferrand, baccalauréat, juin 1975) 61
9. J. Gracq (extrait de *Un beau Ténébreux*) (Paris, baccalauréat, juin 1975) 66
10. P. Verlaine, L'Angoisse (extrait des *Poèmes saturniens*) (Bordeaux, épreuve anticipée, juin 1975) 72

COMMENT FAIRE UNE DISSERTATION? 80

III. — DISSERTATIONS.

11. « *Aveugle au théâtre, sourd au cinéma...* » (Lille, baccalauréat, juin 1975) 82
12. *Le Roman* (Dijon, épreuve anticipée, juin 1975) 91
13. « *Le théâtre, exploration de l'homme* » (Nancy-Metz, baccalauréat, juin 1975) 101
14. *Expliquer un poème* (Paris, épreuve anticipée, juin 1975) 111

Imprimerie Bussière à Saint-Amand (Cher), France. — 11-1975
Dépôt légal : 4e trim. 1975. N° d'éd. : 3667. N° d'imp. : 1756
IMPRIMÉ EN FRANCE

RÉVISIONS AVANT LES EXAMENS :

B.E.P.C. — E.N. — BACCALAURÉATS et 1re.

Epreuves d'essai et entraînement par correspondance

Le but de ces cours en 6 semaines est d'offrir l'équivalent d'examens blancs et de guider les révisions. Sans imposer un excès de travail, ils aident au contraire l'élève à combler ses lacunes et lui permettent de bénéficier de véritables leçons particulières dans les dernières semaines, décisives. Complément précieux à la classe.

POUR LES ISOLÉS : Cours complets toute l'année, **toutes classes.**

L'ÉTÉ : VACANCES FÉCONDES grâce aux cours de vacances (rattrapages, initiations aux matieres nouvelles) par corresp., donc sans nuire à vos déplacements. — **Initiations** à : philo., math. sup., informatique, etc.

DIVERS : Entrée **Écoles Normales** concours bacheliers. Secrétariat — Comptabilité — Concours PTT — Entrée écoles d'infirmières, etc. Entrée H.E.C. - E.S.C.A.E. - Écoles kinésithérapie.

COURS ACADÉMIQUES DE FRANCE

ETABLISSEMENT PRIVÉ D'ENSEIGNEMENT A DISTANCE

46, rue de l'Echiquier, 75010 Paris. Tél. : 824-50-43 et 770-16-95

Se recommander des Annales Vuibert.

SÉJOURS LINGUISTIQUES

avec

L'ORGANISATION SCOLAIRE CULTURELLE

15, place Jules-Ferry, 92120 Montrouge. Tél. : 735.10.88

Toutes les occasions de mettre en pratique et de perfection sur place votre connaissance des langues étrangères :

— ANGLETERRE. - ÉCOSSE. - U.S.A. } Pâques, Été, Noël, Vacances de f
— ALLEMAGNE - AUTRICHE.
— ESPAGNE.

Centres de voile, équitation et tennis

SKI A INNSBRUCK

Nombreuses formules, avec ou sans cours, en famille etc., pour jeunes, étudiants et adultes.

Renseignez-vous tôt
pour bénéficier pleinement de votre séjour
Délégation dans les principales villes de Province

KN-818-150

ISBN: 2-7117-0765-2